

Uni, muisto ja mielenmaisema -

Kuoleman teema Fernand Khnopffin maalauksessa *I lock my door upon myself* (1891)

Anja Lehtovuori

Osoite: Melkonkatu 1 a 29, 00210 Helsinki

Puhelin: +358 40 514 3046

Helsingin yliopisto - Humanistinen tiedekunta

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistorian oppiaine

Pro gradu -tutkielma

Ohjaaja: Ville Lukkarinen



Tiedekunta/Osasto □ Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos □ Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä □ Författare – Author Anja Lehtovuori			
Työn nimi □ Arbetets titel – Title Uni, muisto ja mielenmaisema - kuoleman teema Fernand Khnopffin maalauksessa <i>I lock my door upon myself</i> (1891)			
Oppiaine □ Läroämne – Subject Taidehistoria			
Työn laji □ Arbetets art – Level Pro gradu		Aika □ Datum – Month and year 10/2012	Sivumäärä □ Sidoantal – Number of pages 112
<p>Tiivistelmä □ Referat – Abstract</p> <p>Tutkielman aiheena on kuoleman teema Fernand Khnopffin maalauksessa <i>I lock my door upon myself</i> (1891). Keskeiseksi avaimeksi teoksen ymmärtämisessä muodostuu maalausta koskevassa aiemmassa tutkimushistoriassa huomioimatta jäänyt yksityiskohta, joka viittaa kuoleman teemaan. Tutkielman tavoitteena on paljastaa teoksesta syvempää sisältöä ja täydentää Fernand Khnopffia käsittelevää tutkimushistoriaa suomalaisella laajemmalla tutkimuksella, jota ei ole vielä olemassa.</p> <p>Tutkimusmenetelminä käytetään ikonografiaa ja intertekstuaalista lähestymistapaa. Khnopffin maalauksessa huomataan yhtymäkohtia prerafaaliittien taiteeseen sekä belgialaiseen aikalaiskirjallisuuteen. Kuva-analyysin syventämiseksi tutkimusmenetelminä käytetään myös psykoanalyttistä ja feminististä lähestymistapaa.</p> <p>Tutkimuksen teoreettinen tausta liittyy symbolismiin. Keskeiset teoreettiset käsitteet ovat symboli, yksityiskohta ja siihen liittyvä fragmentti. Khnopffin teosta tarkastellaan symbolina, kokonaistaideteoksena. Tutkielma keskittyy yhden maalauksen sisällön tulkintaan yksityiskohta-analyysin kautta. Teos liitetään 1800-luvun lopun suosittuun kuoleman kultista kertovaan naisaiheiseen kuvastoon ja siinä nähdään viittauksia toisiin kuvallisiin ja kirjallisiin teksteihin, mutta ennen kaikkea teosta analysoidaan taiteilijan sisimmän ilmauksena.</p> <p>Itse teos <i>I lock my door upon myself</i> toimii pääasiallisena lähteenä tutkimuskohteelle, kuoleman teemalle.</p> <p>Tutkimusaineiston muodostavat tietyt 1800-luvun loppupuolella syntyneet kuvataiteen sekä kirjallisuuden teokset. Näitä ovat Khnopffin teosten lisäksi tutkimuksen aiheen kannalta kiinnostavat prerafaaliittien kuvat ja tekstit sekä belgialaisesta aikalaiskirjallisuudesta valittu vertailukohde. Keskeisiä teoksia ovat Christina Rossettin runo <i>Who shall deliver me?</i>, Dante Gabriel Rossettin <i>Beata Beatrix</i>, Edward Burne-Jonesin <i>King Cophetua and the Beggar Maid</i>, John Everett Millaisin <i>Ophelia</i> sekä Georges Rodenbachin <i>Bruges-la-Morte</i>. Tutkimusaineistoon sisältyy taiteilijoihin liittyviä biografisia tutkimuksia, <i>fin-de-sièclen</i> taideteorioita käsitteleviä tutkimuksia, yksityiskohdan teoriaa käsittelevää kirjallisuutta, symbolismia käsitteleviä teoksia, 1800-luvun lopun kaunokirjallisuuteen ja <i>fin-de-sièclen</i> naiskuvaan keskittyviä kirjoituksia, kuoleman representaatioon liittyviä analyysejä sekä kuoleman teeman historiaa käsittelevää kirjallisuutta. Lähdeaineistoon kuuluu myös 1800-luvun valokuvaa käsittelevää kirjallisuutta, ja tutkimuksessa tarkastellaan myös niin taiteilijalle kuulunutta kuin 1800-luvun loppupuolelle ajoitettua valokuvamateriaalia. Tutkimusaineistoon lukeutuu myös Fernand Khnopffia käsittelevä monografia.</p> <p>Tutkielma jakautuu kolmeen tutkimukselliseen osaan, joissa kuoleman teemaa käsitellään prerafaaliittivaikutteiden, menetettyyn liittyvän muiston vaalimisen sekä belgialaisen aikalaiskirjallisuuden kautta. Kuolema viktoriaanisen ajan unena tarkastelee englantilaisten prerafaaliittien suosimaa tapaa kuvata kaunis nuori nainen, jolle kuolema on täyttymys. Osiossa osoitetaan, kuinka taiteilijat heijastivat egoaan muusan, ideaalisen feminiinisen tyypin kautta. Englantilaisten prerafaaliittien tuotannosta saatu innoitus on todettavissa jo Khnopffin maalauksen nimestä.</p> <p>Kuolema, muisto ja menetys -osiossa käsitellään valokuvan funktiota menetetyn ihmisen, paikan tai asian muiston vaalimisessa. Osiossa näytetään, kuinka menetetyn henkilön, paikan ja asian muiston vaaliminen liittyy Khnopffilla läheiseen sisäsuhteeseen, lapsuuden kaupunkiin Brüggeen ja menetettyihin unelmiin.</p> <p>Kuoleman mielenmaisema -osiossa luodaan aluksi yleiskatsaus belgialaiseen <i>fin-de-sièclen</i> kirjallisuuteen ja keskitytään sen jälkeen Khnopffin ystävän Georges Rodenbachin <i>Bruges-la-Morte</i> -romaanin ja Khnopffin maalauksen yhtymäkohtien analyysiin.</p> <p>Tutkielman keskeiset tulokset johtavat päätelmiin, jotka näkevät Khnopffin maalauksen mentaalina kuvana, taiteilijan sisäiset ajatukset sisälleen kätkeväenä symbolina. Maalaus <i>I lock my door upon myself</i> on erilaisista fragmenteista koostuva henkilökohtainen, muiston vaalimiseen tarkoitettu muistoesine. Tutkielmassa halutaan tuoda esille aiemmissa teosta koskevissa tulkinnoissa niukasti huomioitu näkökulma, joka liittyy valokuvan vaikutukseen. Muun muassa viktoriaanisen ajan <i>post-mortem</i> -valokuvien ja Khnopffin maalauksen yhtäläisyyksiä analysoidaan aiempaa tutkimushistoriaa rikastaen.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Fernand Khnopff, <i>I lock my door upon myself</i> , kuolema, yksityiskohta-analyysi, <i>fin-de-siècle</i> , symboli, fragmentti, prerafaaliitit, Rossetti, Burne-Jones, muusa, valokuva, <i>Bruges-la-Morte</i> , uni, muisto, mielenmaisema			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston pääkirjasto			

Sisällysluettelo

Alkusanat.....	2
1. Johdanto.....	3
1.1. Tausta.....	4
1.2. Tutkimuksen näkökulma ja tavoitteet.....	11
1.3. Tutkimusmenetelmät.....	12
1.4. Teoreettinen kehys ja keskeiset käsitteet.....	13
1.5. Tutkimusaineisto ja aiempi tutkimus.....	26
1.6. Tutkimuksen kulku.....	31
2. Kuolema ja viktoriaaninen uni.....	32
2.1. Christina Rossetti: <i>I lock my door upon myself</i>	34
2.2. Prerafaeliitit: Dante Gabriel Rossetti ja Edward Burne-Jones.....	40
2.2.1. <i>Beata Beatrix</i>	43
2.2.2. <i>King Cophetua and the Beggar Maid</i>	49
2.3. Ofelia-kultti.....	53
3. Kuolema, muisto ja menetys.....	56
3.1. Valokuvan fataali taika.....	57
3.2. <i>In Memoriam</i> : Marguerite Khnopff.....	61
3.3. Brügge – Kuollut kaupunki.....	64
4. Kuoleman mielenmaisema.....	67
4.1. Georges Rodenbach ja <i>Bruges-la-Morte</i>	70
5. Johtopäätökset - <i>Somnus est imago mortis</i>	74
Liitteet.....	76
Painetut lähteet ja kirjallisuus.....	79
Sähköiset lähteet.....	83
Kuvaliitteet.....	87

Alkusanat

Tutkin museon salissa suurta koristeellisiin kultakehyksiin istutettua öljymaalausta. Lasin takaa minua silmäilee salaperäinen, punatukkainen naishahmo. Tarkemmin katsottuna ajatuksiinsa vaipuneen naisen tyhjä tuijotus ohittaa minut ja kohdistuu jonnekin kaukaisuuteen, toiseen maailmaan. Prerafaeliittikaunottaren piirteet omaava lady istuu liikkumatta paikallaan pianolta näyttävän tason ääressä. Hän nojaa alaspäin kallistunutta kalpeakasvoista päätään sirosormisiin käsiinsä, joista vasemmassa nimettömässä on sormus.

Marmori-ihoinen, sisäisiin aatoksiinsa sulkeutunut nainen sulautuu alakuloisella olemuksellaan häntä ympäröivään tilaan. Tuossa hämärässä, suljetussa sisätilassa on normaaliin huonetilaan kuuluvia elementtejä, mutta sekä etualan huoneen että takana avautuvan tilan tasot näyttävät menevän omituisesti päällekkäin niin, että tilaratkaisu olisi todellisuudessa mahdoton. Jotakin erikoista ja vaikeasti määriteltävää on niin ikään kuvasta löytyvissä esineissä ja asioissa: hyllyllä lepäävässä unen jumala Hypnoksen päätä esittävässä patsaassa, keskiaikaista kaupunkia kuvaavassa maisemataulussa, kuihtuvissa päiväliljoissa, unikossa, toista todellisuutta heijastavissa peileissä, etualalla roikkuvassa riipuksessa, palasessa sinistä kangasta ja tummalla peitteellä päällystetyssä tasossa. Tämä erikoinen esineistö ikään kuin elää omaa elämänsä aavemaisessa huoneessa, jonka pysähtynyt atmosfääri on hypnoottinen ja unenomainen.

Hypnoosiin ja tuonpuoleisen kanssa kommunikointiin viittaa etualalle surrealistisesti sijoitettu antiikkinen riipus, unenomaisen ilmapiirin vallitsemisesta viestii irrationaalinen tila-asettelu. Näynomaisuutta korostaa pieni irrallinen leijuva pää maalauksen oikealla puolella. Kyse näyttäisi olevan alitajunnasta ja sen symboliikasta.

Kuvassa on aistittavissa alakuloinen ja menneisyyteen viittaava tunnelma. Melankolinen vire välittyy maalauksen ruskeanharmaasta yleissävystä, naishahmon olemuksesta ja pysähtyneestä atmosfääristä. Melankoliaan liittyvä nostalgia on menneen ikävöintiä, kaihoa ja haikeutta - niin aikaan, paikkaan, menetettyyn henkilöön tai henkiseen tilaan kohdistunutta kaipausta. Sekä surun ja alakuloisuuden leimaama melankolia että kaipauksen täyttämä nostalgia vievät ajatukseni kuoleman teemaan.

1. Johdanto

Edellä mainittu kuvailu kertoo Fernand Khnopffin (1858-1921) maalauksesta *I lock my door upon myself* (kuva 1) vuodelta 1891. Tämä belgialaisen taiteilijan salaperäinen naiskuva osui eteeni Gustav Klimtiä käsittelevää proseminaarityötä tehdessäni. Kävin silloin läpi 1800-luvun lopun määrällisesti massiivista *femme fatale* -aiheista kuvastoa, johon Khnopffin teos oli yhdistetty. Arvoituksellinen kuva jäi vaivaamaan mieltäni sillä seurauksella, että pro gradu -tutkielman aihe muuttui ja tunnetumpi itävaltalaisesta taiteilijasta sai jäädä. Suurikokoinen öljymaalaukseen osoittautui monitasoiseksi ja sisällöltään yllättävän rikkaaksi kokonaisuudeksi, joka tuntui juuri sopivalta pro gradu -tutkielman mittapuitteita ajatellen. Myös ohjaajani kannustuksen rohkaisemana rajasin tutkimukseni yhteen teokseen ja siinä esiintyvään keskeiseen aiheeseen, kuoleman teemaan.

Kuoleman teeman valintaan vaikutti lähes huomaamaton mutta häiritsevä yksityiskohta. Teoksen keskiössä oikealla puolella leijuvan epämääräisen pientä kalloa tai päätä muistuttavan vaalean alueen olemus askarrutti mieltäni. Saatavilla olevista kuvamateriaaleista ei ollut apua, joten päätin henkilökohtaisesti käydä Münchenin Neue Pinakothekissa katsomassa maalausta. Tahramainen jälki osoittautui lähietäisyydeltä nähtynä pieneksi pääksi, joka löytyy myös eräästä toisesta taiteilijan teoksesta.

Mielenkiintoista on ollut havaita, ettei aiempi tutkimus ole huomannut tai pitänyt huomionarvoisena tätä mielestäni olennaista vaikkakin pienikokoista yksityiskohtaa. Muutenkin teoksen sisältöä on useissa tapauksissa käsitelty varsin ylimalkaisesti. Edellä mainitut seikat toimivat lähemmäksi pro gradu -aiheen valinnalle. Halusin myös täydentää Fernand Khnopffia käsittelevää tutkimushistoriaa suomalaisella laajemmalla tutkimuksella, jota ei ole vielä olemassa.

1.1. Tausta

Fernand Khnopffin maalauksessa *I lock my door upon myself*¹ esiintyvä pieni pää (kuva 2) on enigmaattisuudessaan ja evokatiivisuudessaan minulle ensisijainen teoksen sisältöä selittävä tekijä. Juuri tuo maalaukseen kätkeyty erikoinen yksityiskohta paljastaa minulle teoksen keskeisen sisällön, kuoleman teeman. Aihevalintaani tukevat maalauksen runoon viittaava nimi, näkyvät ja naamioidummat yksityiskohdat sekä teoksen valmistumisajankohta.

Pieni pää esiintyy ensimmäistä ja todennäköisesti myös viimeistä kertaa samoihin aikoihin valmistuneissa teoksissa *I lock my door upon myself* ja *Solitude*² (kuva 3). Pää on kuvattu teoksissa samoissa mittasuhteissa, ensin mainitussa leijumassa näynomaisesti kuplamaisen kuvion ympäröimänä ja toisessa koristamassa pannoon oikeasta alalaidasta löytyvää valtikkaa. *Solitudessa* kyse on unen jumala Hypnoksen päästä. *I lock my door upon myself*-maalauksen kallomainen pää on identtinen *Solituden* Hypnoksen pään kanssa lukuun ottamatta yhtä eroa: se on kuvattu ilman siipeä. Teokset ovat muutenkin sisällöltään ilmeisen yhteneväisiä. *I lock my door upon myself*-maalauksen kontemploiva naishahmo heijastuu *Solitudessa* leijuvassa kuplassa. *I lock my door upon myself*-maalaukseen ikonografisesti linkittyvä *Solitude* on yksi esimerkki niistä tietyistä Khnopffille tärkeistä teoksista, joista otettuja valokuvia taiteilija retusoi (kuva 4). Näitä retusoituja valokuvia syntyi runsaasti vuodesta 1889 lähtien.

I lock my door upon myself-maalauksessa esiintyy myös toinen, patsaan muodossa esitetty Hypnoksen pää. Tämän selkeästi esille asetetun Hypnoksen patsaan (kuva 5) avainasemaa Khnopffin maalauksen ymmärtämisessä on ehdottanut taiteilijasta väitöskirjan tehnyt Jeffery Howe, joka painottaa isolaation, unien ja alitajunnan keskeistä merkitystä Khnopffin taiteessa. Taiteilijalle oli välttämätöntä vetäytyä meditaatioon vapauttaakseen itsensä tästä maailmasta.³ Näihin salaisiin ideoihin ja tuonpuoleiseen oli mahdollista ottaa yhteyttä hypnoosin ja spiritististen istuntojen

1 Delevoy et al. 1987 (1979), 263. *I lock my door upon myself* on suurikokoinen (72x140cm) öljymaalaukseen vuodelta 1891. Teos kuuluu museon kokoelmiin (Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München).

2 Delevoy et al. 1987(1979), 259. *Solitude* on *L'Isolation*-triiptyykin vuosina 1890-1891 valmistunut keskipaneeli (pastelli ja vahaliitu, 150x43cm).

3 Howe. *Boston Collegen* www-sivut.

kautta. Hypnoosiin viittaa myös maalauksesta löytyvä ilmassa roikkuva riipus (kuva 6). Hypnoosia⁴ käytettiin 1800-luvulla myös terapeuttisena välineenä ihmismielen syvyyksien tutkimisessa.

Jeffery Howelta huomaamatta jäänyt pienempi Hypnoksen pään toisinto kertoo minulle maalauksen kuuluvan meditatiivisiin kuviin. Teoksen sisältö kätkeytyne, hämmentävine, heijastuksenomaisine ja irrallisine osineen kertoo sen rituaalinomaisesta tehtävästä toimia välittäjänä eri maailmojen välillä. Kuplamaisen kuvion sisällä kelluva pää on verrattavissa astraalihahmoon. Läpikuultava henkiolento muistuttaa 1800-luvun okkultismista. Maalauksesta löytämäni Hypnoksen pään redundantti esiintyminen on myös seikka, joka mielestäni korostaa tämän yksityiskohdan merkityksellisyyttä teoksen ymmärtämisessä.

Mainitsemani pyöreä leijuva kuplamainen kuvio on yksityiskohta, joka esiintyy Khnopffin tuotannossa vuoden 1890 kieppeillä. Näitä kehämäisiä ilmestyksiä olen löytänyt *I lock my door upon myself*-maalauksista edeltävistä seuraavissa teoksissa: *Près de la mer* (1890) (kuva 7) ja *Solitude* (1890-1891). Pyöreäreunainen peilikuvaksi tulkittava heijastus esiintyy jo monta versiota saaneessa teoksessa *Avec Grégoire Le Roi. Mon coeur pleure d'autrefois* (1889) (kuva 8). Tulkitsen näitä swedenborgilaisille kehille sukua olevia salaperäisiä kuplia ja peilejä sisimmän heijastuksia, sielun peilinä.

Palaan vielä löydökseeni eli pieneen Hypnoksen pään varianttiin. Katson sen siivettömyyden viittaavan kuoleman jumala Thanatokseen. Antiikin tarustossa kuoleman jumala Thanatos oli unen jumala Hypnoksen kaksoisveli. Itse Hypnos oli puolestaan Fernand Khnopffille merkittävä henkilöitymä, jolle hän myöhemmin rakensi yksityisalttarin (kuva 9) vuosina 1900-1902 rakennettuun linnamaiseen kotistudioonsa.⁵ Ihmiskasvojen mittasuhteissa kuvattu ja asetelmallisesti keskeinen Hypnoksen patsas alkoi esiintyä Khnopffin teoksissa vuodesta 1891 lähtien.

Artefaktiin kohdistuva pakkomielle on huomattava. Sinisiipinen patsas näyttäytyy ensimmäistä kertaa maalauksessa *I lock my door upon myself*. Seuraavan kerran

4 Hypnoosi -sana on alkuisin kreikankielisestä unta tarkoittavasta sanasta *hypnos*.

5 Fernand Khnopff näki oletettavasti ensimmäistä kertaa alkuperäisen yksisiipisen pronssipatsaan ensiviisiitillään Englantiin vuonna 1891. Khnopff teki 1890-luvulla pronssikopion tästä British Museumissa sijaitsevasta roomalaisesta kreikkalaisen Scopaksen patsaan kopiosta (Landow 2005. *The Victorian Web*; Delevoy et al. 1987, 327-328).

vastaavanlainen patsas löytyy suurikokoisesta öljymaalauksesta *Une aile bleue* (1894)⁶ ja sen innoittamasta samankokoisesta sekatekniikkateoksesta *Blanc, noir et or* (1901)⁷. Hypnoksen patsas näkyy myös teoksen *I lock my door upon myself* vuonna 1900 valmistuneessa pienikokoisessa muunnelmassa *Une Recluse*⁸. Viimeisen kerran patsas on kuvattu vuoden 1909 triptyykissä *La belle au bois dormant*⁹. Teoksille on yhteistä naisen kasvojen ja Hypnoksen patsaan kasvojen rinnastaminen. Sisällöstä löytyviä muita yhtäläisyyksiä tarjoavat kukat, kankaat ja poiskäännetyt katseet. Patsaan juhlallinen esilleasettelu vuosina 1894 ja 1901 valmistuneissa teoksissa voisi viitata siihen, että ne ovat kuvauksia varhaisemmasta Hypnoksen palvontaan tarkoitettusta alttarista. Khnopff ei halunnut koskaan esittää minkäänlaista ratkaisua tai selitystä kuva-arvoitukselleen *I lock my door upon myself*. Kuitenkin maalauksesta löytyvä yksisiipinen Hypnoksen patsas oli asia, jota taiteilija suostui kommentoimaan: “Blue is the colour of the sky, of dreams. Wings show the longing to soar and be free; but one is broken”.¹⁰

Maalauksen englanninkielinen nimi on otettu suoraan Christina Georgina Rossettin kalmansävyisen runon *Who shall deliver me?* (liite 1) säkeestä.¹¹ Christina Rossetti (1830-1894) oli prerafaeliittitaiteilija Dante Gabriel Rossettin sisar. Kuoleman kultti eli voimakkaana 1800-luvulla taiteenlajeissa, kuten kuvataiteessa ja kirjallisuudessa.¹² Fernand Khnopff ei ollut poikkeus taiteilijana, joka tapasi poimia aiheensa kirjallisuudesta. Khnopff teki samana vuonna häntä selvästikin inspiroivan runon pohjalta myös toisen mutta pienikokoisemman teoksen *Who shall deliver me?*¹³ (kuva 10). Rossettin runon oli täytynyt tehdä taiteilijaan syvempi vaikutus. Tämä innostus näkyi selvästi tarkoin suunnitellussa, asetellussa ja viimeistellyssä maalauksessa.¹⁴

6 Delevoy et al. 1987 (1979), 285-286. Teoksesta valmistui samana vuonna myös retusoitu valokuvaversio.

7 Delevoy et al. 1987 (1979), 328. *Blanc, noir et or* -maalauksessa kuvatut Hypnoksen patsaan kasvot ovat maskuliinisemmat ja silmät korostuneemmat, mutta muuten teos on lähes identtinen maalauksen *Une aile bleue* kanssa.

8 Delevoy et al. 1987 (1979), 325-326. *Une Recluse* suom. yksinäisyyteen suljettu, erakko.

9 Delevoy et al. 1987 (1979), 466.

10 Osborne 2009, 85-86.

11 Anglofiili Fernand Khnopff käytti usein englanninkielisiä nimiä teoksissaan. Runo *Who shall deliver me?* kirjoitettiin maaliskuussa 1864, jolloin Christina Rossetti oli 33-vuotias. Sattumaa tai ei, Khnopff oli samanikäinen maalauksen *I lock my door upon myself* valmistumisvuonna.

12 Vovelle 1983, 575.

13 *Who shall deliver me?*, 1891 värikynä paperille, 22x13cm (Sammlung N. Manoukian, Pariisi).

14 Fernand Khnopff teki samannimisen harjoitustyön *I lock my door upon myself* -maalausta varten 1891 (muste, kiinanpaperi, 18,5x35,2cm). *Who shall deliver me?* -piirroksen naishahmo puolestaan näyttäytyy jälleen Edward Burne-Jonesille omistetussa piirroksessa vuodelta 1896.

Kuten aiemmin mainitsin, *I lock my door upon myself* -maalauksen naishahmo näyttäytyy leijuvassa

Khnopff käytti kirjallista tekstiä valmistavana ideana rajoittumatta sen sisältöön tiukasti. Maalauksen sisällön ja aiheen salamyhkäisyys ja henkilökohtaisuus kertovat taiteellisen itseilmaisun vapaudesta.

Khnopffin biografiaa¹⁵ tarkasteltaessa voi löytää syyn sille, miksi Christina Rossettin kuoleman teemaa käsittelevä runo inspiroi taiteilijaa tekemään yhden harvoista suurikokoisista öljymaalauksistaan.¹⁶

Fernand Khnopff eli lapsuutensa Brüglessä. Entinen keskiajan mahtava kaupallinen satamakeskus oli 1800-luvulla uinuva ja rapistunut kaupunki, jonka meri oli vuosisatojen saatteessa vetäytyessään hylännyt. Perhe asui Le Quai Vert -kanavan tuntumassa, osoitteessa Langestraat 1, ennen muuttoa Brysseliin vuonna 1865. Kuolleenomaisesta kaupungista tuli Khnopffille myöhemmin yksityinen sisäisen maailman symboli, josta hän loi toistuvasti kuvia muistojensa ja valokuvien pohjalta. Khnopffin perhe vietti lomia pienessä Fossetin kylässä, jonka hiljaiset maisemat alkoivat esiintyä taiteilijan varhaistuotannossa 1870-luvulla.

Kiinnostusta isolaation ja sisäisten tilojen aiheisiin voi selittää Khnopffin nuoruusvuosien kautta. Vuodesta 1875 Khnopff toimi lakiopintojensa ohella belgialaisen taiteilijan Xavier Melleryn oppilaana. Melleryn aavemaiset sisä- ja huonetilojen salaista elämää kuvaavat teokset jättivät pysyvän jälkensä Khnopffin taiteeseen.

kuplassa Khnopffin vuonna 1890-91 valmistuneessa *L'Isolation*-triptyykin keskipaneelissa *Solitude*, mutta tämän lisäksi se esiintyy myös myöhemmin pienessä 1898 paikkeilla valmistuneessa piirroksessa *La vie secrète*. Delevoy et al. 1987 (1979), 259, 263, 298, 451.

15 Liite 2. Olen poiminut liitteeseen Fernand Khnopffin biografiasta muutamia keskeisiä tapahtumia.

16 *I lock my door upon myself* jää vuonna 1891 ainoaksi suurikokoiseksi öljymaalaukseksi. Fernand Khnopffin massiivista yli kuudensadan teoksen tuotantoa katsomalla voi todeta suurikokoisten teosten määrän olevan vähäinen. Harvoin isokokoiisiin teoksiin lukeutuvat *Un plafond: la peinture, la musique, la poésie* (1880, öljy, 320x240cm), *Une Crise* (1881, öljy, 114x175cm), *A Fosset. Le garde qui attend* (1883, öljy, 151x176,5cm), *En écoutant de Schumann* (1883, öljy, 101,5x116,5cm), *Portrait de Jeanne Kéfer* (1885, öljy, 80x80cm), *Portrait de Marguerite Khnopff* (1887, öljy, 96x74,5cm), *Memories* (1889, pastelli, 127x200cm), *Avec Verhaeren. Un Ange tai un Ange* (n.1889, akvarelli ja pastelli, 110x70cm), *L'Isolation*-triptyykki (1890-1894, hiili, pastelli ja liitu, 3x 150x43cm) ja sen myöhemmin valmistuneet muunnelmat, *Les Caresses* (1896, öljy, 50,5x150cm), *Portrait de Madame Potte* (1896, öljy, 100x61cm), *Portrait de Marguerite Landuyt* (1896, öljy ja pastelli, 72,5x74,5cm), *A Bruges. Une église* (1904, lyijykynä ja pastelli, 100x122cm), *Une ville abandonnée* (1904, pastelli ja lyijykynä, 76x69cm), *La belle au bois dormant* (1909, pastelli, 88,7x88,7cm) ja *Orphée* (1913, lyijykynä, värikynä ja pastelli, 67,3x91,5cm). Hävinneet suurikokoiset teokset ovat *L'aile bleue*, *L'Enigme* ja *The Laurel Crown*. Edellä mainitut teokset ks. Delevoy et al. 1987 (1979).

Kirjallisuuspiireissä aktiivisesti vaikuttava veli Georges Khnopff tutustutti Fernand Khnopffin ystäviinsä, joita olivat muun muassa kirjailijat Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck ja Georges Rodenbach. Kriittikkona toiminut Verhaeren julkaisi 1886 Khnopffista sarjan artikkeleita, joissa taiteilija luettiin ensimmäisten symbolististen maalareiden joukkoon.¹⁷ Samana vuonna oli Jean Moréas laatinut symbolistisen manifestin.¹⁸ Vuodesta 1888 lähtien Khnopff teki tiiviisti yhteistyötä aikalaiskirjailijoiden kanssa muun muassa kuvitustöiden puitteissa. Vuonna 1889 Khnopff kiinnostui valokuvauksesta ja alkoi käyttää valokuvaa apuna ja pohjana uusille teoksille. Samana vuonna taiteilijan tuotantoon ilmestyivät näkymät Brüggestä. Kuollut kaupunki esiintyi aluksi teoksissa taustalla, myöhemmin pääaiheena. Lapsuuden muistoissa elävä Brüggén menetetty ideaalimaailma merkitsi Khnopffille pakopaikkaa todellisuudesta. Khnopff ei ollut ideansa kanssa yksin belgialaisissa 1800-luvun lopun kirjallisuus- ja taidepiireissä, joille kaukaista idylliä symboloiva Brügge toimi isolaation, melankolian ja kuoleman teemojen näyttämönä.

Khnopff toimi aktiivisesti taide- ja kulttuuriasioissa muun muassa taidekriittikkona, mutta muuttui vähitellen erakoksi omassa elämässään. Khnopffin eristäytymiseen johtaneen individualismin ja henkilökohtaisen taiteellisen vapauden käyttöönoton voi liittää belgialaisen 1800-luvun lopun taiteen kamppailuun, jossa virallisen ja avantgardistisen taiteen rajoja rikottiin. Belgia kamppaili oman kansallisen identiteettinsä kanssa aikana, jolloin myös sosiaalirakenteet ja sukupuoliroolit olivat murroksessa.¹⁹

Vuonna 1886 Khnopff debytoi Englannissa. Vuodesta 1890 taiteilija piti säännöllisesti näyttelyitä Lontoossa, josta tuli keskeinen belgialaisen ja englantilaisen taiteen kohtauspaikka. Taiteilija solmi ensimmäiset yhteydet englantilaisiin prerafaeliittitaiteilijoihin jo vuonna 1889. Vuosien saatossa Khnopff ystävystyi läheisesti eritoten Edward Burne-Jonesin kanssa. Vuonna 1891 Khnopff vietti Englannissa pitkäjäksoisemmän ajan ja inspiroitui Christina Rossettin runoudesta.

Khnopffin tuotannossa näkyi jo alusta alkaen naishahmoihin ja erityisesti sisareen

17 Boenders et al. 1979, 23-25. Vuonna 1887 ilmestyi ensimmäinen taiteilijalle omistettu monografia *Quelques notes sur l'oeuvre de Fernand Khnopff. 1881-1887*. Emile Verhaeren painatti kirjan, joka koostui hänen *L'Art Moderne* -lehteen kirjoittamistaan artikkeleista (Delevoy et al. 1987 (1979), 499).

18 Moréasin laatima symbolismin manifesti määritteli symbolistisen runouden esoteerista pyrkimystä, jossa alkuperäinen idea puetaan aistittavaan muotoon (Sarajas-Korte 1966, 23-25; Cassou 1979, 156).

19 Howe 2004. *Academic Search Complete*.

liittyvä obsessio (liite 3). 1890-luvulla tapahtui kuvastossa muutos. Taiteilijan nostalgiseen ajatukseen Brüggestä menetettynä aikana ja paikkana oli pian liittyvä myös muisto menetetystä henkilöstä. Tämä henkilö oli Fernandin palvoma Marguerite Khnopff, jonka muusamaisen läsnäolon veli menetti vuonna 1890 sisaren mennessä naimisiin ja muuttaessa Liègeen. Sidos sisarusten välillä katkesi, ja aiemmin ensisijaisena mallina toimineen Margueriten korvasi toisenlainen naistyyppi jo vuosien 1890-1891 vaihteessa (kuvat 11-12). Uutta naisihannetta edustava hahmo näyttäytyi maalauksessa *I lock my door upon myself* ja sen sisarteoksessa *Who shall deliver me?* vuonna 1891. Mallina toimi todennäköisesti punatukkainen Elsie Maquet, joka oli Brysseliin muuttaneen englantilaistaustaisen Khnopffin ystäväpiiriin kuuluneen perheen vanhin tytär.²⁰

Maalauksessa *I lock my door upon myself* huomio kiinnittyy ikuisen unen allegorian, Hypnoksen patsaan, kasvoihin. Kasvot kuuluvat Margueritelle. Margueriten piirteet toistuvat myös maalaukseen kiinteästi liittyvän pastellityön *Solitude*²¹ ritarihaarniskaan puetun hahmon kasvoissa. *Solitudessa* on kyse muusan menettämisestä, yksinolon valinnasta ja lihallisen rakkauden kuolettamisesta. Rakkauden kieltäminen liittyy androgyyniseen naishahmoon.

Ajatus Hypnoksesta Thanatoksen kaksoisveljenä saa kiinnostavan lisävärin, kun vertaa maalauksen *I lock my door upon myself* patsaan ja naishahmon kasvoja. Jos patsas muistuttaa Marguerite Khnopffia, naishahmo tuo mieleen Fernand Khnopffin. Teoksen uudella Margueritesta poikkeavalla androgyynisemmällä naistyyppillä on punaiset hiukset, samansävyiset kuin taiteilijalla itsellään.²² Khnopffin tuotannossa voi havaita mielenkiintoisen seikan: vuodesta 1890 lähtien taiteilija näyttää yhdistävän omat piirteensä teostensa sukupuolineutraaleihin keskeishahmoihin. Näitä androgyynisiä naishahmoja voisi siten tulkita Khnopffin omakuvina. Esimerkkinä tästä toimii Khnopffin itsestään tekemä muotokuva (kuva 13), jossa taiteilijan kasvopiirteet ovat yhteneväiset teoksen *Près de la mer* (kuva 7) naishahmon piirteiden kanssa.

Kuten on käynyt ilmi, Fernand Khnopffin elämän tapahtumista löytyy selityksiä

20 Edellä mainittu toimii kritiikkinä virheellisille olettamuksille, joiden mukaan sisar Marguerite Khnopff olisi ollut ainoa inspiraationlähde veljelleen feminiinisenä ideaalina. Uusi naisihanne esiintyi Fernand Khnopffin teoksissa vuoteen 1900.

21 *Solitude* suom. yksinäisyys, eristyneisyys.

22 Fernand Khnopffin ulkonäöstä lisää ks. Delevoy et al. 1987 (1979).

maalauksen *I lock my door upon myself* sisällölle ja merkitykselle. Yksityiskohtien kautta on mahdollista analysoida maalauksen pääteemaa. Keskeinen kuoleman teema paljastuu häiritsevän yksityiskohdan, leijuvaan Hypnoksen pään variantin, kautta. Käsittelen seuraavaksi maalauksesta löytyviä kuoleman tematiikkaa tukevia seikkoja.

Maalauksen hämärä haalistunut huonetila kertoo ajan pysähtymisestä. Huonetilan surrealistinen jäsentely viittaa unenomaiseen tilaan. Vihjaukset sisäisiin tiloihin ja tuonpuoleiseen löytyvät maalaukseen kuvatuista peileistä ja niiden absintinvihreistä ja usvaisista heijastuksista. Kuihtuvat kukat antropomorfisuudessaan ovat rinnastettavissa kalmankalpeaan naishahmoon. Tämän elottomat silmät ja kivettyneet patsasmaiset kasvot rinnastuvat unen jumalan Hypnoksen patsaan kasvojen kanssa (kuva 14). Hypnoksen patsaan otsalla, silmien edessä, on unikko (kuva 15). Unikko viittaa oopiumiin, kuolettavaan huumausaineeseen. Naishahmo nojaa tummalla kankaalla osin peitettyyn horisontaaliseen tasoon, jonka voi tulkita hautakiveksi. Epätarkasti kuvattu kangas tuo mieleen veden, joka assosioituu Kuoleman virtaan. Taustalla oleva maisemataulu - tai mahdollisesti ikkuna - avaa näkymän Brügeltä näyttävään kuolleeseen kaupunkiin, jossa vaeltaa surupukuinen yksinäinen hahmo (kuva 16).

Maalauksen isolaatioon ja meditaatioon vetäytynyt allegorinen naishahmo toimii yhdessä suljetun huonetilan esineistön kanssa välittäjänä tuonpuoleiseen. Melankolian kuvausten ikonografiasta tuttu alaspäin painunut asento ja kasvojen tyhjä ilme kertovat surusta, maniasta ja ikävästä (kuva 17). Toisaalta naishahmon asento ja hypnoottinen katse tuovat mieleen kreikkalaisen taruston arvoituksellisen sfinksin, joka tunnettiin myös hautapaikkojen vartijana.²³ Eritoten 1800-luku suosi *femme fatale*²⁴ -aiheistossaan naisen assosioimista tähän myyttiseen olentoon.

Vastaus siihen, mitä kuvan sfinksimäinen naisolento ilmentää, löytyy Khnopffin ystävän Emile Verhaerenin (1855-1916) teksteistä. Vuonna 1891 Verhaeren kuvaili Khnopffin teoksia mielikuviksi ja väitti, että naisen kuva oli puhtaasti symbolinen hänen taiteessaan:

"-- Si bien qu'elle devient comme la chair des idées et des passions humaines."²⁵

Naisen hahmosta oli siis tullut ideoiden ja ihmispassioiden tulkitsija. *I lock my door*

23 Fernand Khnopffia kiinnostavasta sfinksin teemasta ks. Delevoy et al. 1987 (1979), 245-248.

24 *Femme fatale* suom. kuolettava, kohtalokas nainen.

25 Howe 2004. *Academic Search Complete*.

upon myself-maalauksen nainen ei ole siis muotokuva, kuten virheellisesti on joskus todettu. Naishahmo on taiteilijan sisäiset ajatukset sisälleen sulkeva sfinksi.

Naishahmoon liitettyjä ideoita voi lukea ympäröivän sisätilan kautta. Huonetilassa esiintyvät olennot ja esineet - naishahmo, muotokuvaksikin luettava patsas, maisemataulu, kukat, riipus, sormus, kirjailtu sininen kangas, peilit, kallomainen ilmestys - tekevät *vanitas*²⁶ -asetelman, joka liittyy *memento mori*²⁷ -kuvastoon. Esineistön voi katsoa viittaavan myös *post mortem* -valokuvista tuttuun muistojen esineistöön. Teoksen rusehtava yleisväri viittaa vanhaan valokuvaan. Massiivisiin kultakehyksiin upotetun lasilla suojatun maalauksen ulkomuoto tuo mieleen lasitetun arkun, jonka sisälle on haudattu jotakin tärkeää ja henkilökohtaista: tunteita ja muistoja.

Maalauksen kerroksellinen kompositio ohjaa katseen maisematauluun, joka toimii maalauksena maalauksessa, ikkunana ikkunassa. Kuollutta kaupunkia edustava mustiin pukeutunut nainen identifioidaan ikuisen unen henkilöitymään rinnastettuun naisen hahmoon. Naisen sormuksen paljastama naimisiinmeno toimii rituaalisena tilana, siirtymävaiheena sekä symbolisena kuolemana (kuva 18).

1.2. Tutkimuksen näkökulma ja tavoitteet

Tarkastelen Fernand Khnopffin teosta *I lock my door upon myself* symbolina, kokonaistaideteoksena. Tutkielmani keskittyy maalauksen sisällön tulkintaan, johon keskeinen avain on löytämäni pieni yksityiskohta, joka viittaa kuoleman teemaan. Teos on liitettävissä 1800-luvun lopun suosittuun kuva-aiheistoon ja siinä on viittauksia toisiin kuvallisiin ja kirjallisiin teksteihin, mutta mielenkiintoisen teoksesta tekee sen henkilökohtaisuus ja privaatti mystisismi. Tutkielmani tavoitteena on valaista teoksen symbolisia tarkoituksia paneutumalla teoksen sisältöön upotettuihin merkityskoodeihin. Voisi siten kiteyttää, että paljastan teoksesta syvempää sisältöä vastareaktiona löyhille tulkinnoille.

26 *Vanitas* -maalaukset (lat. *turhuus*) ovat kuolemasta muistuttavia asetelmamaalauksia, joissa on maallisten nautintojen hetkellisyyteen ja kuoleman varmuuteen viittaava symbolinen sisältö.

27 *Memento mori* (lat. *muista olevasi kuolevainen*) viittaa taideteoksiin, joiden tarkoituksena on muistuttaa kuolemasta.

1.3. Tutkimusmenetelmät

Katson taideteoksien yksityiskohtineen viittaavan lähes aina jonnekin pinnan taakse: yksilön ja yhteisön ajatuksiin, aatteiden ilmapiiriin. Piileviä merkityksiä etsiessäni olen valinnut tutkimusmenetelmäksi näkökulman, joka avaa ovia teoksen *I lock my door upon myself* syvemmälle ymmärrykselle. Tutkimuksen perustyövälineenä käytän erilaisia kuvastoja tutkivaa ikonografiaa, sillä keskityn kuva-analyysissäni yhden teoksen sisältömaailmaan ja tämän erilaisia ”ismejä” kuhisevaan syntyajankohtaan. Ikonografinen lähestymistapa korreloi visuaalista kuvastoa toiseen pääasiassa tekstuaaliseen kulttuuriseen informaatioon. Taideteos sisältää piilotettua tai symbolista tietoa, joka selviää kuvan lähiluvulla ja tiedolla teoksen syntyajankohdan kontekstista – teos on kulttuurinsa tuote.²⁸

Taideteoksen tulkinnassa ei pidä unohtaa kontekstin käsitettä. Keith Moxeyn mukaan taidehistoriankirjoituksen pitää viitata teorioihin, joita puolestaan ei voi muodostaa ilman kulttuurihistoriallisia olosuhteita. Taidehistorioitsijalla on myös oma historiallinen tekstiyhteytensä, joka vaikuttaa tulkintaan. Eri teorioiden käyttäminen muuttaa ymmärrystämme representaation, ideologian ja itse taiteesta kirjoittamisen kohdalla. Taideteos on osa kommunikaatiosysteemiä, jossa taiteilija käyttää konventionaalisia merkkejä. Representaatio on siis kulttuurikyllästeinen tuotos. Taideteos tekee uusia merkityksiä paljon sen valmistumisen jälkeenkin – se vaikuttaa koko olemassa olonsa aikana sosio-kulttuuriseen ympäristöönsä.²⁹

Kiinnostavaksi oman tutkielmani kannalta on muotoutunut se, miten taiteilija on saanut vaikutteita aiemmista teksteistä. Tätä tekstien välistä sidosta on kuvattu käsitteellä intertekstuaalinen³⁰. Käytän tutkimuksessani intertekstuaalista lähestymistapaa, jossa

28 Preziosi 1998, 230-233.

29 Moxey 1994, 2-15, 24-26, 30-31, 35. Moxey näkee taidehistorian poliittisen väliintulon muotona, jossa tutkijalla on mahdollisuus valita ja ottaa oma kantansa.

30 Alunperin Julia Kristevalta lähtöisin oleva termi intertekstuaalisuus tarkoittaa tekstien välisyyttä. Intertekstuaalisessa lähestymistavassa kiinnitetään huomiota tekstien keskinäisiin suhteisiin ja tulkitaan tekstejä tästä näkökulmasta käsin. Kulttuurin kenttään kuuluvaan tekstiin on kutoutunut sitaatteja, viitteitä ja kaikuja toisista teksteistä. Lähtökohtana on lukijan tekemä havainto tekstissä läsnäolevasta toisesta tekstistä tai teksteistä, tämä koskee kirjallisuuden ohella myös kuvataiteen tutkimusta. Kiinnostuksen kohteena voi täten olla myös tekstien uudet merkitykset ja niiden muodostuminen. Intertekstuaalisuus ei kuitenkaan ole selkeä metodi, jolla olisi yleisesti hyväksytyt ja helposti sovellettavat pelisäännöt. Itse asiassa pitäisi puhua intertekstuaalisuuksista, koska termiä käytetään teoreettisena käsitteenä ja tutkimusmetodina eri tavoin (Makkonen 1991, 16-19, 24). Vertailun vuoksi mainitsen kirjallisuuden tutkimuksessa käytetyn Gérard Genetten mallin. Genette lähestyy intertekstuaalisuutta poetiikan kannalta ja jakaa tekstien välisten suhteiden alueen, transtekstuaalisuuden, erilaisiin suhdetyyppeihin. Rajoitetusta, kahden tai useamman tekstin

sisällön ja yksityiskohtien analyysillä on suuri merkitys. Arja Elovirta toteaa, että intertekstuaalisessa kuva-analyysissä kuvan merkitys syntyy aina suhteessa muihin kuvallisiin ja tekstuaalisiin järjestelmiin. Kuvat ovat tekstuaalisia ja tekstit ovat kuvallisia. Intertekstuaalinen lukutapa korostaa tekstin avoimuutta tekijän tietoisesti omaksumien vaikutteiden lisäksi. Täten taiteilija ja hänen teoksensa eivät kutistu pelkän vaikutteketjun osaksi. Vaikka Elovirran mukaan intertekstuaalinen lähestymistapa nostaakin teosta analysoivan tulkitsijan taiteilijan rinnalle lähes tasavertaisena tekijänä, on Altti Kuusamo osoittanut intertekstuaalisuuden lähenevän ikonografista tutkimusta, jossa taideteosta luettaessa tulkinnanvapaudella on rajansa.³¹

Voisi kiteyttää, että käyn eräänlaista vuoropuhelua 1800-luvun lopulla syntyneen aikansa intertekstuaalisessa tilassa hengittäneen taideteoksen kanssa. Esimerkiksi Khnopffin teokseen mielestäni selvästi vaikuttaneiden prerafaeliittien taide sisältää tarustojen, myyttien ja fantasioiden lisäksi ja suoria kuvituksia muun muassa Dante Alighierin ja William Shakespearen teksteistä. Näiden teksteissä esiintyvien kalpeiden, rakkaudesta hullujen ja lopulta kuolevien naisten kuvastosta keskityn Beatricen ja Ofelian hahmoihin. *I lock my door upon myself* -maalauksen ja aikalaiskirjallisuuden välillä löydän dialogia Georges Rodenbachin *Bruges-la-Morte* -romaanin kanssa. Teos on ikään kuin edellä mainittujen tekstien uusiokäyttöä. Khnopffin laaja lukurepertuaari heijastuu teoksen sisältöön kirjallisten aiheiden ja lainausten kautta.

Kulttuurin oireiden, kuten modernisaation aiheuttaman ahdistuksen, dokumentteja tarkastelevan ikonografian apuvälineenä toimii mielestäni erinomaisesti psykoanalyttinen lähestymistapa. Ikonografinen metodi viittaa yleensä ulkopuolisiin lähteisiin, kun taas psykoanalyttinen tulkintamalli näkee taideteokset tuloksina taiteilijan tiedostamattomien ja tiedostettujen viettien purkautumisesta. Psykoanalyttinen näkökulma auttaa ymmärtämään uudessa valossa huomiot, jotka Khnopffin tapauksessa kohdistuvat esimerkiksi taiteilijan tuotannossa esiintyvään toistamispakkoon ja kaksoisolennon luomiseen. Sivuan hieman myös feminististä lähestymistapaa toistamispakkoon liittyvän fetissin käsitteen käytössä.

rinnaisesta läsnäolosta hän käyttää termiä intertekstuaalisuus, jonka ”lajeja” ovat sitaatit, viittaukset ja plagiaatit. Muun muassa Pirjo Lyytikäinen on analysoinut Gérard Genetten mallia intertekstuaalisuutta käsittelevässä artikkelissaan (Lyytikäinen 1991, 145-147).

31 Elovirta 1998, 248-249; Kuusamo 1996, 102-117.

1.4. Teoreettinen kehys ja keskeiset käsitteet

Monia tyylinimikkeitä käytetään ylihistoriallisesti kuvaamaan samantyyppisiä piirteitä muiden aikakausien taiteessa. Kausinimet eivät ole absoluuttisia käsitteitä: eri “ismit” voivat viitata sekä taidesuuntaukseen että epookkiin, ja tietyn epookin sisällä voi olla useita taidesuuntauksia.³² Jo Fernand Khnopffin maalauksen syntyajankohta tekee mahdottomaksi kausinimen symbolismi sivuuttamisen. Tutkimukseni teoreettinen tausta keskeisine käsitteineen – symboli, yksityiskohta ja siihen liittyvä fragmentti - on liitoksissa tähän vaikeasti määriteltävään 1800-luvun lopun länsimaisen taiteen suuntaukseen.

1800-luvun lopun eurooppalaista kulttuuri-ilmastoa tutkinut Patrick McGuinness viittaa termillä *fin de siècle* uudenlaisen levottoman kulttuuritietoisuuden ilmapiiriin, josta symbolismi syntyi. McGuinness korostaa symbolismin sosiaalista aspektia esittämällä sen tyyliiltään itsenäisenä avantgardistisena yhteisönä. Kausinimeksi ja tyylistuunnaksi luokiteltu symbolismi oli pääasiassa sarja näkökulmia ja ohjeita, joiden avulla taideteosta tuli lukea ja tulkita. Symbolismilla oli alueelliset erot sekä historiallinen ja esteettinen puolensa, mutta toisaalta sitä leimasi kansainvälisyys ja eklektismi.³³

Symbolismin monikasvoisuus käy ilmi myös Salme Sarajas-Kortteen väitöskirjasta *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet* (1966). Sarajas-Korte näkee kuvataiteen symbolismin ankkuroituvan vahvasti laaja-alaiseen kirjallis-esteettiseen taustaan, jota 1800-luvun lopulla leimasi uusi idealistinen ja mystiikkaan taipuvainen henkinen asennoituminen. Myös Sarajas-Korte huomioi ajalle ominaiset lukuisat taideteoriat erilaisine manifesteineen ja ohjeistuksineen, jotka koskivat taideteoksen aihetta, sisältöä, ilmaisua ja kokemista. Kirjallisuus uudistui - vihjaavuus, mielikuvituksellisuus, salaperäisyys ja kompleksisuus saivat jalansijaa uuden runollisen kielen kautta. Uusi taiteen henkinen filosofia ja subjektiivinen ote näkyi myös kuvataiteissa. Sarajas-Korte korostaa eri taiteenalojen tiivistä yhteistyötä. Yksi mainittava seikka oli symbolin ja allegorian selkeämpi erottelu - symbolia ei enää pitänyt tulkita perinteisenä vertauskuvana. Taideteos nähtiin kokonaisvaltaisesti koettuna symbolina, joka viittasi ideaan aistittavassa muodossa. Idea oli transsendenttia

32 Kallio 1998, 69.

33 McGuinness 2000, 1-3, 8-9.

olevaisuutta, josta maanpäällinen oli heijastusta, symbolia. Symbolin aistikokemukseen liittyi korrespondenssiajatus, joka oli lähtöisin 1700-luvulla vaikuttaneelta mystikolta Emanuel Swedenborgilta ja 1860-luvulla symbolismin kirjallisen teorian laatineelta Charles Baudelairelta. Uusplatonismia lähellä olevassa swedenborgilaisessa maailmankuvassa luonnon maailma käsitti toinen toisensa ympärillä olevia kehiä, joiden olevaisuuden osilla ja esineillä oli henkiset ja taivaalliset vastaavuutensa. Jo tässä maailmassa ihminen saattoi yhtyä henkiseen totuuteen ja tuntea jumaluuden sielussaan kuolettamalla lihansa ja vaipumalla kontemplaatioon. Vasta kuoleman jälkeen ihmissielu saavutti uudelleen kirkkautensa. Rakkaus oli Swedenborgilla tie syvimpään tietoon. Runolliseen ilmaisuun keskittyvälle Baudelairelle kaikki oli symbolia, hieroglyfistä ja merkitsevää; luonto oli korrespondenssien, yleisten analogiain loputon varasto. Ikuisuuden lumous ihmisessä oli merkki hänen kuolemattomuudestaan.³⁴

Symbolismin taideteorioiden suuren lukumäärän havaittuani sekä niihin viittaaviin yleisteoksista löytyneisiin katkelmallisiin käännöksiin tuskastuttuani katsoin aiheelliseksi tutustua Guy Michaudin opukseen *La doctrine symboliste* (1947)³⁵. Symbolismin doktriineja sisältävästä kirjasta olen poiminut ne tekstit, joilla selitän teokseen liittyvää teoreettista symbolin käsitettä. Symboliin liitetyistä piirteistä nousevat esille mielikuvien herättäminen, vihjaavuus, epäselvyys, mielikuvituksellisuus, transsendentaalisuus, arvoituksellisuus ja analogisuus. Tutkimuksessani nämä piirteet selkiyttävät myös yksityiskohdan ja siihen liittyvän fragmentin käsitettä. Käsittelen seuraavaksi ajatuksia teoreetikoilta ja kirjailijoilta, joista osa oli Fernand Khnopffin ystäviä.

Charles Baudelaire korosti taideteoksen runollista muotoa, eheyttä ja kokonaisvaltaista yliaistillista kokemista, jossa universaalit analogiat, korrespondenssit, yhdistivät aineellisen ja henkisen maailman symbolien keinon kautta:

“La Nature est un temple où de vivants piliers

Laissent parfois sortir de confuses paroles

34 Sarajas-Korte 1966, 8-9, 23-25, 31-33. Charles Baudelaire peräänkuulutti salaperäisen, epäselvän ja enigmaattisen taideteoksen tulkintaan liittyvää mielikuvituksen hyödyntämistä ja intuitiivista assosiaatioiden virtausta. Baudelairen keskeinen rooli kirjallisen symbolismin synnyssä sekä hänen taidetta koskevien kirjoitustensa vaikutus symbolistitaiteilijoihin 1800-luvun loppupuoliskolla on tuotu esille (Dorra 1995, 1, 4-6).

35 Kiitän ohjaajaani Ville Lukkarista neuvosta tutustua tähän selkeään symbolin alkuperäisiä doktriineja esittelevään kokonaisuuteen.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.” (Correspondences, Fleurs du Mal, IV 1857)³⁶

Maurice Maeterlinck jakoi symbolit tietoisiin ja alitajunnan sanelempiin:

“-- je crois qu'il y a deux sortes de symboles: l'un qu'on pourrait appeler le symbole *a priori*; le symbole de *propos délibéré* -- L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète --”

ja katsoi symbolin syntyvän ihmiskunnan neroudesta:

“-- c'est le symbole qui naît de toute création géniale d'humanité; le prototype de cette symbolique se trouverait dans Eschyle, Shakespeare, etc.”³⁷

Stéphane Mallarmé korosti runouden arvoituksellisuutta symbolin pyrkimyksenä:

“ Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère.” (L'Art pour tous, L'Artiste 1862)³⁸

Albert Mockel syntetisoi jo ilmassa olleita mutta 1890-luvulle asti epäselvästi määriteltyjä ajatuksia, jotka koskivat symbolia ja allegoriaa sekä niiden esteettisiä käytäntöjä:

“L'allégorie, comme le symbole, exprime l'abstrait par le concret. Symbole et allégorie sont également fondés sur l'analogie, et tous deux contiennent une image développée -- L'allégorie serait la représentation explicite ou analytique, par une image, d'une idée abstraite PRÉCONCUE -- Au contraire le symbole suppose la RECHERCHE INTUITIVE des divers éléments idéaux épars dans les Formes.” (Les Propos de Littérature 1894)

Mockel siis kutsui allegoriaa ihmissielun teokseksi, jossa analogia oli keinotekoisista ja ulkoa tulevaa, kun taas symbolissa analogia oli luonnollista ja sisältä tulevaa.

Allegoriassa esitys oli selvä tai analyttinen ja abstrakti idea tunnettiin entuudestaan, kun taas symboli kannusti tutkiskelemaan intuitiivisesti erilaisia ajatuslementtejä ja löytämään muodoissa hajallaan olevat ideaelementit. Mockel näki taideteoksen kokonaisuutena, jonka harmonisesti yhdistetyt salattuina merkityksiä sisältävät elementit ilmaisivat täydellistä merkitystä ja ymmärrystä niin, että idea virtasi ulos luonnollisesti sopusointuisista muodoista.³⁹

Charles Morice piti mieleen johdattamista ja vihjaavuutta korrespondenssien kielenä:

36 Michaud 1947, 21.

37 Michaud 1947, 50-52.

38 Michaud 1947, 17.

39 Michaud 1947, 52-53.

“La suggestion peut ce que ne pourrait l'expression. La suggestion est le langage des correspondances et des affinités de l'âme et de la nature. La suggestion -- est toujours nouvelle car c'est le caché, l'inexpliqué et l'*inexprimable* des choses qu'elle dit.” (La Littérature de tout à l'heure 1889)⁴⁰

Morice otti esille vihjaavuuden muistoja tuovan aspektin sekä symbolin epäselvyyden ja mielikuvituksellisuuden:

“Quant au symbole, c'est le mélange des objects qui ont éveillé nos sentiments et de notre âme, en une fiction. Le moyen, c'est suggestion: il s'agit de donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu.” (Réponse à une enquête, Réponse à J. Huret 1891)⁴¹

Jean Thorel vertasi 1700-luvun lopun saksalaisromantikkoja aikansa symbolisteihin ilmaisen epäselvyydessä:

“-- Novalis pensait que seules les impressions vagues, les sensations imprécises -- sont en puissance de faire pressentir ce qu'est le bonheur et qu'il était donc du devoir de la poésie de chercher à faire naître ce genre d'impressions --” “-- les Symbolistes possèdent la vertu de l'obscurité. (Edgar Allan) Poe a écrit: “L'erreur des poètes novices est de croire qu'ils sont sublimes chaque fois qu'ils sont obscurs, parce que l'obscurité est une des sources du sublime; ils confondent ainsi l'obscurité de l'expression avec l'expression de l'obscur.” Certain Symbolistes ont oublié cette dernière parole de Poe.” (Les Romantiques allemands et les Symbolistes français, Entretiens politiques et littéraires 1891)⁴²

Paul Verhaerenista symboli oli havainnoista ja aistimuksista ylevin. Symboli jalostui aina mieleen palauttamisen kautta ideaksi, ajatukseksi ja aatteeksi. Verhaeren painotti symbolin herätteitä antavaa puolta:

“Le Symbole s'épure donc toujours à travers une évocation, en idée: il est un sublimé de perceptions et de sensations; il n'est point démonstratif, mais suggestif; il ruine toute contingence, tout fait, tout détail; il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui soit.” (Le Symbolisme, Impressions, III 1887)⁴³

Edellisistä teksteistä voisi siis kiteyttää, että symboli⁴⁴ tulkitsi sanomatonta ja relevanttia. Allegorian ollessa intellektuaalista aktiviteettia ja sovittua representaatiota, symbolinen toiminta oli intuitiivista ja nousi alitajunnasta. Epäselvä symboli jäi avonaiseksi tulkinnalle.

40 Michaud 1947, 76.

41 Michaud 1947, 74.

42 Michaud 1947, 100.

43 Michaud 1947, 53-54.

44 Sana symboli on johdettavissa kreikan sanasta *sym-ballein*, joka merkitsee yhteen tai kokoon heittämistä. Tämä kuvaa erinomaisesti symbolismiin ja sen symbolin käsitykseen liittyvää assosiaation piirrettä.

Jeannine Paque huomioi belgialaisten symbolistien originaliteetin, yhteisen pyrkimyksen kohti transsendentaalia – henkisyyttä ja metafysiikkaa. Kirjallisuudessa tämä ilmeni uutena vaistonvaraisena ja irrationalisena otteena, joka oli keino tutkia näkemätöntä, olevaisen mysteeriä ja kosmosta. Edellä mainittuja koskevia esoteerisia oppeja löytyy muun muassa Maurice Maeterlinckiltä (1862-1949) ja Albert Mockelilta (1866-1945), joiden tekstit viittaavat saksalaiseen romantiikan ajan runoilijoihin ja heidän symboli-käsitteeseensä. Myös Verhaeren idealismillaan ja subjektiivisuuden ihannoimisellaan osoittaa olevansa velkaa saksalaisfilosofoille, erityisesti Kantille ja Fichtelle.⁴⁵

Symbolismin taustan saksalaiseen 1700-luvun varhaisromantiikkaan on Paquen ohella yhdistänyt myös Monroe C. Beardsley länsimaista estetiikkaa ja taideteorioita käsittelevässä tutkimuksessaan, joka ottaa esille Goethen, Schlegelin ja Schellingin nimet symbolin käsitteen määrittämisessä.⁴⁶

Goethen nimi nousee esille myös symbolia teoreettisena käsitteenä analysoineen Tzvetan Todorovin tutkimuksessa *Theories of the Symbol* (1982)⁴⁷. Todorov osoittaa, että juuri saksalaisilta varhaisromantikoilta oli lähtöisin ajatus taiteen kielen erityisyydestä ja runollisen kielen poeettisen merkin löytämisestä. Tämä ajatus pohjautui symbolin ja allegorian erottamiseen toisistaan. Symbolia koskevissa ajatuksissa tapahtui radikaali muutos, kun vuosisatoja länsimaissa vallinnut dominoiva "klassinen" näkökulma sai väistyä uuden "romanttisen" näkökulman alta.⁴⁸

Taideteoksen sisältöön kuuluivat esteettiset ideat, jotka Immanuel Kant näki mielikuvituksen representaatioina. Kantin ajatukset jakoi 1800-luvun merkittävä saksalainen filosofi Arthur Schopenhauer.⁴⁹ Taideteoksen luonteenomaisuus keskittyi

45 Paque 1989, 29, 37-38.

46 Beardsley 1976, 263. Goethe erotti vuonna 1779 allegorian (joka tuo universaalin ja partikulaarin ulkoisesti yhteen) symboliikasta (jossa subjekti ja objekti ovat samanaikaisesti tuovat ideaalimerkityksen mieleen). Myös Friedrich Schlegel, joka korosti myytin tärkeyttä runoudelle, puhui kulttuurisesti merkittävien symbolien järjestelmästä. Saksalaista idealismia edustavalla Schellingillä oli ajatus, että symboli voi yhdistää materiaalisen henkiseen.

47 Kiitän ohjaajaani Ville Lukkarista tämän tutkimuksen löytämisestä. Todorovin nostaa esille sosiopoliittisen aspektin: symbolia ei voi tutkia eristyksissä, sillä muuttuvat ajatukset tulee nähdä suhteessa yhteisöjen ja ideologioiden muutoksille. Todorov käsittelee symbolia ensin semiotiikan synnyn yhteydessä, sitten retoriikan ja estetiikan alueiden kautta, ja keskittyy pisimmässä luvussa 6 *Romantic crisis* uuden doktriinin systematisointiin.

48 Todorov 1982, 9-12.

49 Beardsley 1976, 270. Kantilainen Schopenhauer piti myös taideteoksia ideoiden esittäjinä.

yhteen käsitteeseen, jota romantikot myöhemmin kutsuivat symboliksi. Taiteellisen kielen erityisluonne ilmeni juuri symbolin käsitteen kautta. Taiteella katsottiin olevan oma poeettinen kielensä, jolle ominaista oli merkitysten runsaus ja epäselvyys. Goethe korosti symbolin kondensoitunutta luonnetta ja formuloi seuraavat erot allegorian ja symbolin välillä:

"Hence the most important opposition: in allegory, signification is obligatory ("direct", as the first text said) and the image present in the work is therefore transitive; with the symbol, the image present does not indicate in itself that it has another meaning; it is only "later" or unconsciously that we are led to the task of reinterpretation."

Symbolien käyttö muutti ilmiön ideaksi ja idean kuvaksi siten, että idea jäi kuvassa aktiiviseksi ja läpipääsemättömäksi ja täten myös ilmaisemattomaksi. Tätä symbolia koskevaa ilmaisemattomuuden aspektia (*Unaussprechliche*) Goethe selvensi abstraktion tason kautta: allegoria on intentionaalinen sopimuksenvarainen ilmaiseva järkeen kuuluva käsite, kun taas symboli on ei-ilmaiseva kantilaista intuitiivista ymmärrystä lähellä oleva idea, joka tuotetaan alitajuisesti ja joka provosoi tuottamaan loputtomia tulkintoja. Symboliin poeettisena kielenä liittyvä viittauksellisuus, välittömyys ja itseriittoisuus näkyivät sen keskittymisessä viestiin vain sen itsensä takia.⁵⁰

Ilmaisu ilmaisen itsensä takia -idean takana olivat Mallarmé, Baudelaire ja Novalis. Mallarmé sai vaikutteita Baudelairelta, joka ihaili Edgar Allan Poeta. Poe sai vaikutteita englantilaiselta romantikolta Coleridgeltä, jonka tekstit viittasivat saksalaisromantikko Novaliksen ajatuksiin.⁵¹

Usein kirjallisuudesta aiheensa valinneen Fernand Khnopffin vaikeaselkoiset ja tunnelmaltaan meditatiiviset teokset on nähtävä taiteilijan itseilmaisuuksina. Khnopff painotti inspiraatiota ja tulkinnan vapautta. Muita yhdistäviä tekijöitä Khnopffin tuotannon ja *fin-de-sièclen* symbolistisen taiteen välillä ovat kiinnostus uusplatonismin ja Swedenborgin ajatuksiin, uskonnollisuutta hipova henkisyys, antinaturalismi, teoksen sisällön ja aiheen henkilökohtaisuus sekä androgynian ja sfinksimäisen hahmon suosiminen. Varsinkin 1880- ja 1890-luvuilla Khnopff keskittyi isolaatio-temaan.

50 Todorov 1982, 204-207.

51 Todorov 1982, 272-275; Beardsley 1976, 263-264. Englannissa uusi poeettinen symboli ilmeni Coleridgen ohella myös Blaken, Wordsworthin, Shelleyn ja Keatsin suuressa luontorunoudessa. Lyyrinen runo käsitettiin ihmiskokemuksen ja näkyvän maiseman vastaavuussuhteiden löytämisenä. Tämä merkitsi symbolisen ykseyden näkemistä luonnon objektien ja ihmistunteiden välillä.

Hiljaisuuden ja eristäytymisen kautta taiteilija pystyi pakenemaan todellisuutta mystiikan maailmaan. Taide oli Khnopffille kuin uskonto, silta kuolemattomuuteen. Ainoa jumala, jota Khnopff palvoi, oli kuoleman jumala Thanatoksen kaksoisveli, unen jumala Hypnos.⁵²

I lock my door upon myself on nähtävä tässä valossa ja tulkittava siten kokonaistaideteokseksi, symboliksi. Maalaus viittaa kuoleman teemaan sisältönsä koodatuilla merkityksillä. Epärealistiselta vaikuttava huonetilan järjestely surrealistisine yksityiskohtineen - joista oudoin on leijuva pieni Hypnoksen pään toisinto - korostaa sitä, että teos on nähtävä mielenkuvana eikä perinteistä allegoriaa käyttävänä huonekuvauksena tai muotokuvana. Sfinksimäinen, salaperäinen naisen hahmo on täysin symbolinen ja välineellistetty kuten itse teoskin.

Käsitys taiteesta älyllisenä kielenä, viestijänä, on tyypillinen 1800-luvun lopun idealistiselle taidefilosofialle. Tutkimukseni kannalta pidän kiinnostavana ajatusta taideteoksesta symbolina, jolla on oma itsenäinen sisäänrakennettu merkitysmaailmansa. Mielenkiintoinen on myös idea taiteesta tunteen kuvana, jonka symboli paljastaa. Symboli viittaa aina johonkin, oli kyse sisäisestä tai ulkoisesta todellisuudesta. Taideteoksen luonnehdinta symboliksi mahdollistaa sen tiedollisen roolin aktiivisuuden korostamisen: taideteos paljastaa aktiivisesti maailmaa ja osallistuu uusien näkemystapojen löytämiseen. Taideteos toimii kuten se ymmärretään, ja eri teokset toimivat vuorovaikutteisesti keskenään. Taiteilijan tarkoituksiperistä voi siten olla vain erilaisia tulkintoja.⁵³

Ikonografinen ja intertekstuaalinen näkökulma eivät jätä huomiomatta tärkeää käsitettä, nimittäin visuaalista yksityiskohtaa, jolla saattaa olla suuri rooli maalauksen kokonaismerkityksen tajuamisprosessissa. Tulkitsen Khnopffin maalausta *I lock my door upon myself* symbolina, autonomisena kokonaisuutena, jolla on vihjaava ja mieleen tuova kyky. Teoksen palapelimäinen kokonaisvaikutelma muodostuu erilaisista analogioista. Teoksesta on löydettävissä yksityiskohtia, jotka voi tulkita allegorioiksi, attributeiksi, metonymiaksi tai synekdokeeksi. Paneudun seuraavaksi

52 Howe 2004. *Academic Search Complete*. Fernand Khnopff kiinnostui Swedenborgin opeista 1890-luvulla. Tiedossa ei ole tarkkaa ajankohtaa, jolloin Khnopff tutustui tämän mystikon maailmankuvaan, joka tarjosi näkemyksensä myös kuoleman jälkeisestä elämästä.

53 Tulkintatapaa nähdä taideteos symbolina on käsitelty Jyri Vuorisen teoksessa *Taideteos merkinä* (Vuorinen 1997, 13, 28, 104-118, 126-128, 132-133, 148, 178, 220-221, 224).

yksityiskohdan monimuotoisuutta valottaviin taidehistoriallisiin detaljin ja fragmentin käsitteisiin.

Taidehistorioitsija Daniel Arassen teos *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture* (1996) tarjoaa metodologisen työvälineen tutkittaessa kuvataiteessa näkyvää yksityiskohtaa ja sen erilaisia statuksia. Arasse puhuu maalauksen olennaisen sisällön näyttävistä kuvallisista yksityiskohdista (*pictorial detail*) vastakohtana ikonisille yksityiskohdille (*iconic detail*) eli kuville, jotka viittavat maalatun objektin erikoisuuteen. Arassen tärkeämpi erottelu koskee yksityiskohdan terminologiaa: italian kieli erottaa toisistaan partikulaarisen yksityiskohdan (*particolare*) ja detaljin (*dettaglio*). *Particolare* on yksityiskohta objektiivisessa mielessä, eli mikä tahansa pienikin osa kuvaa tai objektia. Tästä osasta tulee *dettaglio*⁵⁴ sinä hetkenä, kun siitä tulee yllättäen merkitsevä. Tämä tapahtuu, kun kuvan lukija eristää sen ja löytää juuri siinä kyseisessä yksityiskohdassa erityistä mielenkiintoa tai mielihyvää (*jouissance*). Arassen mukaan yksityiskohtien aiheuttama mielihyvä liittyy niistä välittyvään läheisyyden tunteeseen. Kuvan katsojan tehtävänä on valita nämä merkitystä ylitsevuotavat detaljit ja etsiä niitä täydentäviä yksityiskohtia muualta tekstistä tai kuvasta, eli lukija tekee tietyistä osista tärkeitä. Arasse toteaa, että detaljilla on taipumus ottaa harha-askel. Hairahdus tapahtuu taideteoksen tekijän henkilökohtaisen panoksen tasolla. Intiimi yksityiskohta voi esittäytyä maalauksen huippuna tai täytymyksenä (*comble*), jota ei pidä sotkea emblemaattiseen yksityiskohtaan (*le détail-emblème*), joka tiivistyy paikallisesti representaation kulkuun.⁵⁵

Tutkimukseni kannalta kiinnostavia Arassen huomioimia detaljeihin liittyviä piirteitä ovat antropomorfisuus⁵⁶, haluan liittyvät deformaatiot⁵⁷ sekä intimiteetit⁵⁸, joihin kuuluvat peilit ja omakuvat eli taiteilijan itsensä läsnäolo teoksessa.

54 Tässä yhteydessä mainittakoon Roland Barthesin *punctum* -käsite. Valokuvaa käsitellyt Barthes tarkoittaa *punctumin* käsitteellä väkivaltaisen pysähdyttävää, useimmiten tahattomasti syntyntä valokuvan yksityiskohtaa, jota ei voi havaitsemisen jälkeen unohtaa (Barthes 1985, 32-33).

55 Arasse 1996, 5-14, 219. Arasse näyttää yksityiskohtiin syventymisen mahdollisuutena uudistaa vakiinnutettua historiallista problematiikkaa. Arasse korostaa yksityiskohdan kokemuksellista luonnetta ja keskittyy yksityiskohtiin liittyviin yllätyksiin, jotka nähdään odottamattomasti tai jatkuvasti paljastettuina. Nämä hämmästykset voivat vaikuttaa myös niin, että hairahtunut detalji on välinpitämätön teoksen kokonaisviestille. Yksityiskohdat eivät toimi vain elementteinä vaan myös tapahtumasarjoja, maalauksen momentteina. Tähän liittyy yksityiskohdan narratiivinen luonne. Detaljin löytäminen on Arassen mukaan subjektiivinen ilmiö, mikä sinänsä on haasteellinen seikka - historiallisen metodin toivehan on objektiivisuus.

56 Arasse 1996, 365.

57 Arasse 1996, 346-347, 350-353.

58 Arasse 1996, 291-294.

Detalji liittyy taideteoksen ikonografiaan, joka määrittelee teoksen aiheen. Kuoleman teemaan minut johdatti yllättävä ja pysähdyttävä detalji, jonka oivaltaminen vaati lähietäisyydeltä näkemistä. Etsin siis kuoleman teemaa täydentäviä yksityiskohtia. Detaljit voivat olla teoksessa hajallaan siroteltuna; ne pitää osata löytää ja liittää toisiinsa, jotta kuvallinen juoni paljastuisi. Tutkimani kuva-arvoitus, Khnopffin maalaus, on yksityiskohdiltaan fragmentaarinen. Mielenkiintoista on myös pohtia, mitä yksityiskohta kertoo taiteilijasta ja hänen kulttuuristaan. Arasse muistuttaa *fin-de-sièclen* taiteessa yleisesti ilmenevästä yksityiskohdan palvonnasta.⁵⁹

Fin-de-sièclen uhmakkaan mielenkiinnon yksityiskohtaa kohtaan on huomionut myös Tutta Palin.⁶⁰ Palinin väitöskirjasta *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004) käy ilmi, että yksityiskohtia lukemalla on mahdollista kääntää nurin itsestään selviltä vaikuttavia kanonisoivia tulkintoja. Palin ottaa myös esille omaa tutkimustani tukevan ajatuksen siitä, että kirjailijat ja kuvantekijät pyrkivät usein kuvaamaan kokonaista aikakautta ja sen kulttuuripiiriä tai sosiaalista kategoriaa yhdellä luonteenomaisella henkilöahmolla tai tilanteella. Tähän liittyvä metonymian käsite liittyy myös feministiseen estetiikkaan ja kirjallisuuden tutkimukseen. Metonymiassa osa vastaa kokonaisuutta, ja siihen liitettäviä piirteitä ovat osittaisuus, läheisyys ja tunnistettavuus. Metonymia toimii esimerkiksi fyysisen läheisyyden retorisella periaatteella: esineet ovat kuuluneet kuvatun henkilön välittömään elämänpiiriin. Metonyminen lukutapa on myös symptomaattista eli oireluentaa.⁶¹

Palin huomauttaa, että muun muassa Ville Lukkarinen on kiinnittänyt toistuvasti huomiota yksityiskohtiin 1800-luvun maalaustaiteessa tehden allegoriaa tai metaforaa painottavia ja historiallisesti kontekstualisoivia luentoja, jotka pyrkivät paljastamaan kulttuurista patologiaa.

⁵⁹ Arasse 1996, 36.

⁶⁰ 1800-l.lopulla detaljiansalyysi siirtyi taiteen asiantuntijoille – taiteilijoille ja kriitikoille - ominaiseksi asiantuntemusta edellyttäväksi lukutavaksi, mutta silloinkaan ei ollut itsestään selvää, miten "viattomista" yksityiskohdista tuotetaan detaljeja tai miten ne identifioidaan detaljeiksi. Esimerkiksi korrektin naismuotokuvan tekeminen edellytti huolellista tasapainoilua yksityiskohtien ja kokonaisuuden välillä: taiteilija ei saanut tunkeutua liian lähelle, ellei naismalli ollut intiimisti tuttu. Edellä mainittuun liittyen on muistettava, että yksityiskohdan havaitakseen myös katsojan oli tarkasteltava kuvaa läheltä (Palin 2004, 68, 92).

⁶¹ Palin 2004, 14-15, 28, 41-47.

Sinänsä viattomien yksityiskohtien tai detaljien paljous voi esimerkiksi kääntyä ahdistuneen pakkomielteiseksi yritykseksi legitimitoida representaation kohteena oleva asia. Toisteiset, epäyksilölliset detaljit voivat osoittautua kiinnostaviksi eräänlaisina kumuloituvina eleinä. Diegeettisiksi, kuvakerronnan sisäisiksi tai ilmitason sanomaa tukeviksi tulkittuja detaljeja voidaan niin ikään lähestyä oireellisina, kun eri kuvat pannaan dialogiin keskenään.

Detaljista poikkeavaksi yksityiskohdan lajiksi tai tyyppiä voidaan ymmärtää fragmentti, joka selkeimmillään viittaa irralliseen yksityiskohtaan. Fragmentti voi toimia sekä metaforisesti että metonymisesti. Fragmentin voidaan ajatella olevan myös synekdokee, kokonaisuutta edustava osa.⁶²

Palin ottaa tutkimuksessaan esille 1800-luvun tyyppittelevän ja estetisoivan naiskuvaston. Maalauksen kauneuden ja naisen kauneuden välille ei tehdä eroa, eikä kauneuden yleisluontoisessa tematisoinnissa ole merkityksellistä kohteen yksilöllinen persoona. Kuva kauniista naisesta voi siis viitata itseensä lyyrisen runon tai maiseman tavoin, tätä voisi myös tarkastella modernistisen taideteoksen itseensä viittaavuuden kautta.⁶³

Minua on inspiroinut Linda Nochlinin tuotannossa tapa tarkastella ihmiskuvia modernin irrallisuuden ja vieraantuneisuuden kontekstissa, johon juuri fragmentoituneisuus kiinteästi liittyy. Nochlin on kiinnittänyt huomion naiskuvien ongelmallisiin yksityiskohtiin fragmentin ja siihen kytkeytyvän fetissin käsitteen avulla.⁶⁴

Nochlinin 1800-luvun lopun taidetta käsittelevä *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994) näkee fragmentin edustavan modernismia, modernin elämän kokemista. Fragmentti liittyy siten myös nostalgiaan. Nochlin väittää, että 1800-luvulla taiteilijat käyttivät fragmenttia - osa-vartaloita, leikattuja kuvapintoja yms. - abstrakteihin tarkoituksiin. Modernin elämän kokemisen luonne sisälsi sosiaalisen, psykologisen ja metafyysisen fragmentoitumisen. Tähän liittyi muun muassa itsensä kokonaiseksi tuntemisen menetys, hajaantuvat yhteydet, pysyvien arvojen muuttuminen ja tuhoutuminen, kapitalismin ote porvarisyhteiskunnassa ja pyhän maallistuminen.

62 Palin 2004, 49-56. Palinin kuva-analyysissä yksityiskohta ja kokonaisuus tuotetaan samanaikaisesti luennassa eikä kumpikaan ole ensisijainen - detaljia ei palauteta olemassa olevaan kokonaisuuteen, vaan se synnyttää uudenlaisen kokonaisuuden.

63 Palin 2004, 350-353.

64 Nochlinin feministinen lähestymistapa näkee fragmentin siten myös misogynian ja stereotyyppien ilmentymänä sosiopoliittisessa kontekstissa.

Modernin elämän symboleja, kuten ailahtelevat kelluvat olemassaolot, juoksevuus, nestemäisyys, usvaisuus, huuruisuus, savuisuus ja sisäänsä imevä ilmapiiri, löytyy esimerkiksi Baudelairin käyttämistä käsitteistä. Nochlinista eritoten sanat *fluidity* ja *vaporousness* kuvaavat itsetietoisien modernin maalauksen päälaatuja. Nämä laadut esiintyvät niin ajan kuvataiteessa, kirjallisuudessa kuin musiikissakin. Nochlinin käsitys valokuvasta modernin visuaalisen kulttuurin päälähteenä on kiehtova.⁶⁵ Muistettakoon, että jo prerafaeliitit olivat käyttäneet valokuvaa apuna efektiltään hyperrealistisissa maalauksissaan.⁶⁶

Jean-Pierre Moureyn *Philosophies et pratiques du détail: Hegel, Ingres, Sade et quelques autres* (1996) sivuaa miestaiteilijan fetisismiä. Detaljin versominen ja eksessiivisyys oli tyypillistä 1800-luvun lopun taiteelle.

Moureyn näkemyksen mukaan Ingresin maalausten esineelliset yksityiskohdat paljastavat historiallista totuutta, kun taas toisentyypiset eroottisävyiset eksessiiviset yksityiskohdat muodostavat halun järjestyksen. Ingresin naisvartaloiden herkullisissa muodottomuuksissa viipyilevät detaljit ovat tarkoin valittuja. Vartalot ovat muuntuvia, monentuvia ja sijoiltaan väännettyjä (kuva 19). Naisvartalon osat uhmaavat anatomian lakeja: silmät, suut, rinnat, kaulat, sormet, käsivarret, jalat ja pakarat muodostavat vartalosta mielihyvän geografisen jatkumon. Eksessiiviset yksityiskohdat palvelevat maskuliinisen katseen esineellistävää dynamiikkaa.⁶⁷

Tutta Palinilla disfiguroivan detaljin taustateorioihin kuuluu psykoanalyysi, jossa fetissin käsite kytkeytyy menetyksen ja kuoleman kieltämiseen. Psykoanalyttisessä teoriassa fetissi liittyy kastratiopelkoon, mutta käsitettä käytetään myös viitatessa eroottisten tuntemusten kiinnittymiseen toisarvoiseen ruumiinosaan, vaatekappaleeseen tai esineeseen. Fetissiin liittyy myös pakonomainen toistuvuus. Fetissin käsite tulee omassa tutkimuksessani esille juuri toistamispakon yhteydessä, vaikka tämä tapa lukea detaljeja ei tietenkään liity pelkkään seksuaalisuuteen.

1800-luvun lopun detaljoivaa taipumusta voidaan tulkita fetisoivaksi otteeksi

65 Nochlin 1994, 23-25, 30-43. Moderni fragmentaarisuus leikattuineen elementteineen näyttäytyy Nochlinista esimerkillisesti Edouard Manet'n taiteessa. Manet'lla käsitys modernista taiteesta ilmenee heilahteluna sattumanvaraisuuden ja määritellyn välillä. Leikatut elementit voidaan nähdä kolmella tavalla: fetissinä, metonymisesti tai ilmoituskilpinä. Nochlin käsittelee feminisistisellä otteella myös Degas'n tapaa kuvata naiset läpikuultavina ja illusorisuutta heijastavina vertaamalla tätä miesten kuvaamiseen fysiologisina tyyppinä.

66 Delevey 1982, 28, 30; Jullian 1973, 12.

67 Mourey 1996, 11-14, 58-62.

todellisuuteen, huomauttaa Palin. Uuden välineen oman ajan kuvaamisen velvoitteeseen toi valokuvaus. Palin ottaa esille Riikka Stewenin esittäneen ajatuksen, että valokuvaa katsottaessa mielikuvitus fetisoisi kuvaan ”ikuistetun” hetken. Fragmentoituneen kuvan voidaan katsoa heijastavan fragmentoitunutta maailmaa, mutta tästä luennasta puuttuu Palinin mielestä ajatus halun ja tiedostamattoman dynamiikasta. Esimerkiksi 1800-luvun lopun yleiset pakonomaisen harmonisoivat kuvat ovat yhtä lailla tulkittavissa fragmentoituvan tai fragmentoivan kokemuksen ilmauksiksi.⁶⁸

Fragmenttien ohella myös sinänsä eheät detaljit voivat toistuessaan ilmaista fragmentoituneisuutta. Inttävä, toisteinen esittäminen outouttaa itsessään ongelmattomat elementit. Palin viittaa Elisabeth Bronfenin pohdintoihin, jotka käsittelevät naisen ja (muoto)kuvan, naisen ja kumman sekä naisen ja fetissin samastamista. Bronfenin mukaan Freudin käsite kumma (*unheimlich*) sisältää aina fragmentaatioon liittyvää minuuden vakauden, ruumiillisen eheyden ja kuolemattoman yksilöllisyyden menettämisen pelkoa. Tämän vuoksi kumman kokemus paikantuu ensisijaisesti toistamispakkoon, pakonomaiseen uudelleen esittämiseen tai kaksoisolentojen luomiseen. Tällä kaksoisolennon tematiikalla on merkittävä osa tutkimuksessani. Koska kaksoisolento ei koskaan täydellinen toisinto, se itsessään viittaa fragmentaation ja erillisyyden olemassaoloon. Muotokuva voi täten toimia kaksoisolentona. Kaksoisolennon valossa voi Palinista lukea läsnäolon ja poissaolon vaikutelmaa, josta kertovat esimerkiksi tyhjät tuolit, avoimet ikkunat tai valonvälähdykset esineissä. Melankolisessa pysähtyneisyydessä ilmenee vierauden tunnetta sekä ja assosiaatiota *vanitas* -asetelmiin: kuvan henkilöt muuttuvat asetelmamaalauksen objekteiksi.⁶⁹

Psykoanalyttinen lähestymistapa selittää kuoleman kieltämisestä ja kuoleman vietistä kumpuavaa *unheimlich* -käsitettä. 1800-luvulla kuolinnaamioiden hyödyntämistä postuumien muotokuvien lähtökohtana alettiin välttää: täydellisen kopion torjuttavuuteen voidaan Palinista yhdistää juuri Sigmund Freudin kammoa herättävän kaksoisolennon tematiikka. Palin huomauttaa, että muotokuva-termiä ei enimmäkseen käytetty valokuvan synonyyminä, vaikka molemmat viittasivat osuvan fyisionomian tavoitteluun.

68 Palin 2004, 62-65.

69 Palin 2004, 338-339.

Freud katsoo toistamispakkoilmiöiden aiheutuvan vietistä, joka pyrkii palauttamaan sielullisen tasapainon sen järkkyyssä. Kuolemanvietti on itsetuhopyrkimys.

Psykoanalyysin toiminta-alueen muodostavat ahdistuneisuushysterian ja muiden neuroosityyppien tutkiminen, ja fetisismi kuuluu niiden piiriin. Myös uni on ollut Freudin tutkimuksen kohteena, ja sen tarkastelu on johdatusta neuroosioppiin. Freudin selitysmalli ahdistuneisuustiloihin liittyvästä sairauteen pakenemisesta on mielenkiintoinen; sairautta voi käyttää aseena, eräänlaisena sairasetuna.⁷⁰

Taiteilijan kaksoishahmon luomisprosessia tarkoittava termi *dédoublement* nousee esille symbolistisen psyyken yhteydessä. 1800-luvun lopun kuvataidetta ja kirjallisuutta koskevia teorioita tutkinut Henri Dorra käsittelee tätä kiinnostavaa piirrettä, joka esiintyy prerafaeliittien taiteessa. Teosten hahmot näyttävät sekä osallistuvan toimintaan että samalla kertaa meditoivan tilannettaan. Hahmot eivät näytä ahdingossakaan emotionaalista turbulenssia, vaan esiintyvät tyynen tunteettomina ja jopa uneliaina.⁷¹ Tämä *dédoublement*-elementti on tyypillinen myös Fernand Khnopffin taiteessa. Maalauksessa *I lock my door upon myself* irrallinen ja itseensä uppoutunut naishahmo vaipuu viileästi ajatuksiinsa kuin transsissa, vaikka aiheena on dramaattinen kuoleman teema.

1.5. Tutkimusaineisto ja aiempi tutkimus

Fernand Khnopffin maalauksen lähietäisyydeltä näkeminen vaikutti ratkaisevasti tutkielman aiheen valintaan. Itse teos *I lock my door upon myself* toimii pääasiallisena lähteenä tutkimuskohteelleni eli kuoleman teemalle. Tutkimuksen metodinen ja teoreettinen puoli – perinteinen kuva-aiheiden vertailu ja intertekstuaalinen lähestymistapa sekä yksityiskohdan teoriaa hyödyntävä kuva-analyysi - ovat vaikuttaneet siihen, mitä vertailukohteita olen teokselle ottanut. Tutkimusaineistoon olen valinnut tietyt 1800-luvun loppupuolella syntyneet kuvataiteen sekä kirjallisuuden teokset. Näitä ovat Khnopffin 1890-luvun molemmin puolin valmistuneiden teosten lisäksi tutkimuksen aiheen kannalta kiinnostavat varhaisemmat prerafaeliittien kuvat ja tekstit sekä belgialaisesta aikalaiskirjallisuudesta valitsemani sopivin vertailukohde. Olen sisällyttänyt tutkimusaineistoon myös taiteilijoihin liittyviä biografisia

70 Palin 2004, 99; Freud 1969 (1964), 69-75, 260-269, 333-334, 498-499.

71 Dorra 1995, 13-15.

tutkimuksia.

Keskeinen lähde on Christina Rossettin runo, johon tutkimani maalaus liittyy nimensä perusteella. Tutkimusaineisto sisältää 1800-luvun lopun kaunokirjallisuuteen ja *fin-de-sièclen* naiskuvaan keskittyviä kirjoituksia. Yksi kiinnostava kuoleman representaatioon liittyvistä analyyseistä on Elisabeth Bronfenin *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992). En ole myöskään unohtanut kuoleman teeman historiaa käsittelemää kirjallisuutta, josta olen valinnut lähteikseni Philippe Arièksen ja Michel Vovellen tutkimukset.

Olen pitänyt relevanttina perehtymistä vuosisadan vaihteen taidetta käsitteleviin yleisteoksiin, kuten Salme Sarajas-Kortteen, Robert L. Delevoyn, Philippe Jullianin ja Jean Cassoun opuksiin. Tärkeiksi lähteiksi luen belgialaista symbolismia käsittelevät tekstit, joita ovat muun muassa Patrick McGuinnessin toimittama *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives* (2000) ja Jeannine Paquen *Le Symbolisme Belge* (1989). *Fin-de-sièclen* taideteoriaan liittyvistä tutkimuksista viittaa Henri Dorran toimittamaan teokseen *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology* (1995). Symbolin käsitteen määrittelemisessä olen tukeutunut seuraaviin opuksiin: Guy Michaudin tekstikokoelmaan *La doctrine symboliste* (1947) ja Tzvetan Todorovin *Theories of the Symbol* (1982).

Lähdeaineistooni kuuluu myös 1800-luvun valokuvaa käsittelevää kirjallisuutta, joista yksi keskeinen on Jay Rubyn tutkimus *Secure the Shadow. Death and Photography in America* (1995). Tarkastelen myös suoraan valokuvamateriaalia, niin taiteilijalle kuulunutta kuin 1800-luvun loppupuolelle ajoitettua. Valokuvan luonnetta käsittelevissä viittauksissa käytän lähteenä Roland Barthesin valokuvaan keskittyvää analyysiä *Valoisa huone - La chambre claire - Camera lucida* (1985).

Olen perehtynyt yksityiskohdan teoriaa käsittelevään kirjallisuuteen, josta hyödyllisimmiksi totesin seuraavat: Daniel Arassen *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture* (1996), Tutta Palinin *Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (2004) sekä Jean-Pierre Moureyn *Philosophies et pratiques du détail: Hegel, Ingres, Sade et quelques autres* (1996). Teoksen fragmentaarisuuden tulkinnassa hyödynnän Linda Nochlinin

tutkimusta *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994) sekä Dorothy Kosinkin teosta koskevaa analyysiä *The Artist and the Camera: Degas to Picasso* (1999). Valokuvan ja 1800-luvun moderniksi luonnehditun taiteen välistä suhdetta on käsitellyt yksityiskohtien kautta kiinnostavasti myös Michael Fried Edouard Manet'n taidetta koskevassa analyysissään *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s* (1996).

Hyödylliseksi maalauksen *I lock my door upon myself* tutkimushistorian selvittämisessä sekä muiden Khnopffin teosten kartoittamisessa on osoittautunut taiteilijaa käsittelevä vuonna 1987 ilmestynyt Robert L. Delevoyn, Catherine de Croësin ja Gisèle Ollinger-Zinquen täydennetty monografia *Fernand Khnopff. Catalogue de l'oeuvre*, joka sisältää useimmissa tapauksissa kuvilla varustetut tiedot säilyneistä, hävinneistä ja löytyneistä Khnopffin teoksista. Opuksista käy ilmi, missä yhteyksissä - monografioissa, yleistöksissä ja artikkeleissa - maalausta *I lock my door upon myself* on käsitelty vuoteen 1987 saakka. Artikkeleista ilmenee usein myös teemat, joiden kautta maalausta on lähestytty. Näitä yleistöksiä ja artikkeleita olen etsinyt yliopiston kirjaston tarjoamista tietokannoista. Monografiassa mainittuja vuosisadan vaihteen taidetta käsitteleviä yleistöksiä on ollut helpompi löytää kuin lehtiartikkeleita.⁷² Opuksessa mainittua vuonna 1982 julkaistua Jeffery Howen monografiaa *The Symbolist Art of Fernand Khnopff* en ole saanut valitettavasti käsiini. Muun muassa yliopistojen tietokannoista, yliopistojen verkkosivuilta ja museoiden sivuilta olen löytänyt uudempia maalausta käsitteleviä tekstejä.

Monografiaan kirjattujen maalausta käsittelevien artikkeleiden otsikoista on luettavissa erilaisia aiheita seuraavanlaisine avainsanoineen: hiljaisuus, uni, dandy, sisar, naamio, erakko, symbolismi, prerafaeliitit, narsismi, Burne-Jones, kaksoisolento, liljat, sfinksit, dekadenssi, Maeterlinck, ikuisuus, musiikki, nainen, art nouveau ja belgialainen avantgarde.⁷³ Keskeisiksi teemoiksi teoksen kohdalla yleistösten sekä muiden löytämiäni lähteiden perusteella ovat nousseet isolaatio, androgynia, sisäiset tilat ja

72 Kaikkia lehtiä ei ole mahdollista selata yliopiston nelli-tietokannassa sähköisessä muodossa. En ole saanut käsiini esimerkiksi seuraavia *Arts Magazinen* artikkeleita: J. Howe: *Mirror symbolism in the work of Fernand Khnopff* (1978), L. D. Morrissey: *Isolation and the imagination: Fernand Khnopff's I lock my door upon myself* (1978), S. Canning: *Fernand Khnopff and the iconography of silence* (1979), B. Adams: *Symbolism in the flesh: the Fernand Khnopff retrospective* (1980) ja S. Burns: *A Symbolist Soulscape: Fernand Khnopff's I Lock My Door Upon Myself* (1981).

73 Delevoy, de Croës & Ollinger-Zinque 1987 (1979), 263-264, 431. Ks. erityisesti artikkelit vuosilta 1979-86.

reflektiot. Isolaation aiheen kautta teosta ovat käsitelleet muun muassa Jeffery Howe ja Philippe Roberts-Jones.⁷⁴ Howe on korostanut unen jumala Hypnoksen patsaan avainasemaa teoksen tulkinnassa.⁷⁵ Khnopffin kohdalla androgynia-aihetta käsitelleet Brendan Cole ja Dorothy Kosinski näkevät teoksen mentaalinen tilan kuvaajana. Cole perusteleee tätä maalauksen epätavallisella muodolla, Kosinski käsittelee teosta egon projektioiden heijastuksen kautta.⁷⁶ Sisäisen elämän kuvaajana on teosta tulkinnut myös Alex Ross⁷⁷, Rodolphe Rapetti⁷⁸ ja Sharon Hirsh⁷⁹. Uudempaan tutkimukseen lukeutuva Sharon Hirshin *Symbolism and Modern Urban Society* (2004) käsittelee teosta aikaisempia tutkimuksia huomattavasti yksityiskohtaisemmin poimien esille mielestäni tärkeät nostalgian ja muiston teemat. Palaan Kosinkin ja Hirshin analyysihin tutkimuksessani käsitellessäni taiteilijan itsensä ilmenemistä kollaasinomaisessa teoksessa, jossa esiintyy valokuvamaisia elementtejä sekä mielenmaisemaa kuvaava sisätila, jossa objekteilla ja yksityiskohdilla on muistoihin liittyvä nostalginen luonne. Näiden toistuvien aiheiden lisäksi teos on liitetty hypnotismin⁸⁰, narsismin⁸¹, japanismin⁸² ja valokuvauksen⁸³ kontekstiin.

Käsittelen teosta valokuvan kautta, ja palaan myöhemmin teosta sen kautta lähestyviin analyysihin, joita ovat Michel Draguetin *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*⁸⁴ sekä aiemmin mainitsemani Dorothy Kosinkin tutkimus. Valokuvaa ja muita tekniikoita sisältävänä esoteerisena kuva-arvoituksena on teosta tulkinnut Kosinkin ohella myös Philippe Roberts-Jones.⁸⁵ Belgialaisen aikalaikirjallisuuden suurien nimien, kuten Georges Rodenbachin ja Maurice Maeterlinckin, tuotannossa esiintyvän melankolisen ilmapiirin ulottumisen Khnopffin maalauksen ikonografiaan ja

74 Ks. esim. Howe 2004. *Academic Search Complete*; Roberts-Jones 1978, 169-170.

75 Howe 2004. *Academic Search Complete*.

76 Cole 2009. *Art Full Text (H.W. Wilson)*; Kosinski 1999, 151.

77 Ross 1998. Alex Rossin artikkeli tukee omaa tulkintaani, jonka mukaan kuolema on teoksen keskeinen teema. Mielipiteeni koskien maalauksen keskeistä naishahmoa eroaa kuitenkin Rossin näkemyksestä.

78 Rapetti 2005, 271.

79 Hirsh 2004, 238-239.

80 Ks. esim. Howe. *Boston Collegen* www-sivut.

81 Ks. esim. Kosinski 1999.

82 Ks. esim. Tagaki 2002, 180-182. Tagaki näkee Fernand Khnopffin teoksessa japanismia niin hoikassa ja käärmemäisen sulokkaassa leidissä kuin pitkässä ja horisontaalisessa kuvamuodossa ja huomioi, että Utamaron *ukiyo-e* sai mainetta Ranskassa ja Belgiassa 1890-luvun paikkeilla.

83 Kosinski 1999; Draguet 2004.

84 Kiitos tämän kiinnostavan Fernand Khnopffin yhteen teokseen keskittyvän tutkimuksen löytämisestä ja lainaamismahdollisuudesta kuuluu ohjaajalleni Ville Lukkariselle. Valitettavasti en ole saanut käsiini Michel Draguetin kirjaa *Knopff, ou l'ambigu poétique* (1995).

85 Kosinski 1999, 148; Roberts-Jones 1999 (1994), 108.

yleisestikin hänen taiteeseensa ovat huomanneet aiemmin mainitun Sharon Hirshin lisäksi muun muassa Lynne Pudles ja Maria Luisa Frongia.⁸⁶

Väärille teille eksyneinä pidän tutkimuksia, joissa teos on pinnallisesti leimattu tyypilliseksi esimerkiksi *fin-de-sièclen* kohtalokkaiden naisten kuvastosta. Maalauksessa ilmenevä tyhjäkatseinen naistyyppi on yhdistetty myös misogynisiin naiskuvauksiin.⁸⁷ Mielestäni *I lock my door upon myself* -maalauksen naistyyppi edustaa voimakkaan seksuaalisen hyökkääjän sijasta toisenlaista naiskuvaa: eteeristä, haurasta ja toisesta maailmasta olevaa saavuttamatonta naisideaalia. Joissakin yhteyksissä on teoksen kohdalla huomioitu tämä ero.⁸⁸ Suppeista tulkinnoista mainitsen Bettina Polakin radikaalin näkemyksen Khnopffin taulun viestistä, joka liittyy naamioituun vihan ja kiukun allegoriaan.⁸⁹

Teos on yhdistetty symbolismin ja symbolistien lisäksi myös seuraaviin suuntauksiin ja ryhmittymiin: post-impressionismi⁹⁰, art nouveau⁹¹, surrealismi⁹², kubismi⁹³ Les XX⁹⁴, Rose + Croix⁹⁵ sekä prerafaeliitit. Teosta on tutkittu myös modernismin valossa nostamalla yllättäväksi vertailukohdaksi Maurice Denisin maalaus *Lutte de Jacob avec l'ange*.⁹⁶ Muita mielenkiintoisia rinnastuksia tarjoavat mielipiteet, joiden mukaan *I lock*

86 Hirsh 2004, 241; Pudles 1992. *JSTOR*; Frongia. *Art Full Text* (H.W. Wilson). Maeterlinckin *Serres chaudes* -runokokoelman ja Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* yhtäläisyyksistä ks. Croës&Ollinger-Zinque 1987, 10-12. Haluan mainita tässä alaviitteessä yhden esimerkin mielenkiintoisista vaikkakin ei-tieteellisistä esityksistä. Tämä on *bruges-la-morte.net* -sivustoa ylläpitävän belgialaiseen 1800-luvun kirjallisuuteen ja eritoten Rodenbachin pääteokseen perehtyneen kirjailija Joël Goffin analyysi, joka yhdistää *Bruges-la-Morte* -romaanin henkilöhahmot Khnopffin maalaukseen *I lock my door upon my self*. Kulttuuriaktivisti Goffin oli mukana Khnopff-näyttelyn järjestämisessä Brysselissä (Hotel de Ville de Saint Gilles 1996) ja keskeinen taustahahmo Khnopffin Brünnen lapsuuden kodin ja Brysselin ateljeen suojelemisessa ja kulttuuriarvon säilyttämisessä vuosina 1994-2003 ja 2008 (Goffin 2011. *bruges-la-morte.net*).

87 Ks. esim. Dijkstra 1986, 177.

88 Muun muassa Diane Kelder on painottanut sitä, että Fernand Khnopffin teoksessa esiintyy täysin vastakkainen naishahmo kuin yleisesti 1880-luvulta lähtien kirjailijoiden ja taiteilijoiden mielikuviuksissa sitkeästi elävä kohtalokkaan naisen hahmo (Kelder 1986, 134). Khnopffin maalauksen naisen piirteissä on kuitenkin havaittavissa muistumia myyttisten vaarallisten naishahmojen kuvauksista. Olen huomannut, että J. von der Thüsen käsittelee *I lock my door upon myself* -teosta *femme fatale-femme fragile* -jaottelun kautta Utrechtin yliopiston verkkosivuilta löytyvässä tulkinnassaan *Femme fatale en femme fragile: De mythisering van het vrouwbeeld in de late negentiende eeuw*. En valitettavasti osaa hollantia, joten jätin tekstin lähteistä pois.

89 Boenders et al. 1979, 87. Bettina Polakin tulkintaan löytyy viittaus näyttelykatalogista.

90 Kelder 1986.

91 Schmutzler 1978.

92 Passeron 1978, 102. *Surrealismin edelläkävijät* -osuudessa mainitaan Fernand Khnopff ja esimerkikuvana hänen teoksensa (tosin toisella nimellä *I lock my door before myself*).

93 Parschikov 2005.

94 Block 1984; Kaplan. *Grove Art Online*.

95 Pincus-Witten 1976, 152.

96 Fernand Khnopff et Maurice Denis face à la modernité 2008. *AcaDemon.fr*.

my door upon myself on sukua Khnopffin Fosset-kuvaston muotoabstraktioihin.⁹⁷

Prerafaeliittivaikutteita ja taiteilijan anglofiliaa ovat teoksen kohdalla painottaneet muun muassa Robert Goldwater, Jane Block, Robert Schmutzler ja Sehr Charania.⁹⁸

Khnopffin maalauksen vaikutusta englantilaisen Edward Robert Hughesin taiteeseen on niin ikään tutkittu.⁹⁹ Maalausta on myös tulkittu sangen yksioikoisesti analysoimalla Christina Rossettin runoa.¹⁰⁰ Kuitenkaan tätä olennaista kirjallista taustaa sekä muiden prerafaeliittien vaikutusta ei mielestäni voi ohittaa teoksen lähtökohtia arvioitaessa.

1.6. Tutkimuksen kulku

Kuten aiemmin on selvinnyt, tutkin kuoleman teemaa Fernand Khnopffin maalauksessa *I lock my door upon myself*. Käyn seuraavaksi läpi tutkimuksen pääotsikot, jotka kertovat tärkeimmät tutkimuskysymykset. Annan samalla yleiskatsauksen tutkimuskohteeni kannalta keskeisiksi kohonneista ilmiöistä. Käsittelen kuoleman teemaa prerafaeliittivaikutteiden, menetettyyn liittyvän muiston vaalimisen ja belgialaisen aikalaiskirjallisuuden kautta.

Kuolema viktoriaanisen ajan¹⁰¹ unena tarkastelee englantilaisten prerafaeliittien suosimaa tapaa kuvata kaunis nuori nainen, jolle kuolema on täyttymys. Tämä viehtymys eli sitkeästi 1800-luvun ikonografiassa ja vaikutti myös ajan naistaiteilijoihin ja heidän tuotoksiinsa. Englantilaisten prerafaeliittien tuotannosta saatu innoitus on todettavissa jo Khnopffin maalauksen nimestä, joka on lähtöisin Christina Rossettin runon *Who shall deliver me?* -säkeestä. Analysoin tätä miestaiteilijoiden varjoon jääneen prerafaeliittitaiteilijan runoa suhteessa Khnopffin maalaukseen ennen kuin siirryn Dante Gabriel Rossettiin ja Edward Burne-Jonesiin, joiden henkilökohtaisia ajatuksia sisältävän naiskuvaston vaikutus on osoitettavissa tutkimassani maalauksessa.

Kuolema, muisto ja menetys -osiossa käsittelen valokuvan funktiota menetetyn ihmisen, paikan tai asian muiston vaalimisessa. Tämä 1800-luvun valokuvan käyttöä leimaava piirre oli vain yksi esimerkki kuoleman ja muiston yhdistäjästä. Valokuvalla

97 Levine 2005.

98 Goldwater 1979, 38-39, 60-61; Block 1984, 71; Schmutzler 1978, 81; Charania 2006a. *Victorian Web*. Charania käyttää teoksesta väärää nimeä *I Lock the Door Upon Myself*.

99 Osborne 2009, 74-75.

100 Ks. esim. Hammacher 1981, 165.

101 Viktoriaaninen aika tarkoittaa Englannin teollisen vallankumouksen ja britti-imperiumin huippukautta. Aikakausi kesti vuodesta 1837-1901, jolloin kuningatar Viktoria oli vallassa.

muistettiin elämän ohella kuolemaa. Valokuvaa luonnehtiva ”Tämä on ollut” -ajatus kertoo, että jokin on kuollut. Valokuvaus muunsi subjektin objektiksi, kohteeksi, esineeksi. Menetetyn henkilön muiston vaaliminen liittyy Khnopffilla läheiseen sisarsuhteeseen. Taiteilija käytti runsaasti ja monipuolisesti valokuvaa apuvälineenä ja taideteostensa pohjana. Valokuvatekniikka vaikutti kuvataiteeseen fragmentaarisuuden muodossa; muisti muodosti palasista oman todellisuutensa. Fragmentaariset muistot liittyvät Khnopffilla lapsuuden muistojen kaupunkiin Brüggeen, menetettyyn paikkaan. Khnopffin toistamispakko liittyi muiston nostalgiseen vaalimiseen. Maalauksen taustalla näkyy selvästi taiteilijan omien obsessioiden kenttä.

Kuoleman teemaa ei voi ohittaa belgialaisten kirjailijoiden tuotantoa analysoitaessa. Kuoleman mielenmaisema -osuudessa luon aluksi yleiskatsauksen belgialaiseen *fin-de-siècle*n kirjallisuuteen ja keskityn sen jälkeen Khnopffin ystävän Georges Rodenbachin *Bruges-la-Morte* -romaanin ja Khnopffin maalauksen yhtymäkohtien analyysiin. Belgialaisten aikalaistaitelijoiden piiri eli yhteistyössä keskenään, mikä luonnollisesti vahvisti myös eri taiteenlajien välistä symbioottista suhdetta. Khnopffin maalaus ja Rodenbachin kirjalliset tekstit ovat hengittäneet yhteisessä intertekstuaalisessa tilassa.

2. Kuolema ja viktoriaaninen uni

Knopffin teoksessa esiintyvä naishahmo edustaa tiettytyyppistä 1800-luvun ikonografiaa, jossa naiseuden attributteja olivat melankolia, isolaatio, haaveellisuus ja sairaalloisuus. Nuorena kuolleen kauniin naisen kultti näkyi kuvastossa, jossa suosittuja naistyyppejä olivat muun muassa Danten Beatrice ja Shakespearen Ofelia. Nämä kaikki vaipuivat ikuisen uneen saavuttamattoman rakkauden vertauskuvina. Manner-Euroopan taiteeseen 1850-luvulta lähtien vaikuttaneet prerafaeliitit keskittyivät kuvaamaan yksilön sielunelämää. He nostivat taiteen uskonnon asemaan, jossa kauneutta palvottiin. Taiteilijoista varsinkin Rossetti ja myöhemmin Burne-Jones suuntasivat huomionsa epätodelliseen – symbolien ja ideoiden ilmapiiriin.¹⁰²

Viktoriaanisen aikakauden taide peilasi englantilaista 1800-luvun yhteiskuntaa ja kulttuuria. Aikakausi ei ollut taiteen kentällä yhtenäinen, vaan se sisälsi lukuisia

102 Sarajas-Korte 1966, 149-151.

taiteellisia liikehdintöjä. Näistä yksi mutta selväpiirteisin oli prerafaeliittien koulukunta. Taidehistoriallisesti keskeisiksi nimiksi nousivat koulukunnan perustajista Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt ja John Everett Millais sekä Rossettin oppilas Edward Burne-Jones, joka liittyi ryhmään myöhemmin. Prerafaeliitit suosivat usein kirjallisuuteen pohjaavia nostalgisia, eksoottisia, myyttisiä ja fantasia-aiheita. Saksalaisilta nasareeneilta ihanteensa saaneet prerafaeliitit kääntyivät taiteessaan henkisytyteen. Uusplatonilaiset opit kiinnostivat erityisesti Dante Gabriel Rossettia.¹⁰³

Prerafaeliittien veljeskunnan taakse unohdettiin pitkäksi aikaa lähipiiriin kuuluvat naistaiteilijat ja -kirjailijat. Nämä lahjakkaat naiset joutuivat tyytymään perinteisiin rooleihin malleina, rakastajattarina, vaimoina ja sisarina. Tätä epäkohtaa vastaan taisteli muun muassa Dante Gabriel Rossettin sisar Christina Rossetti, joka oli kunnianhimoinen kirjailija. Dante Gabriel Rossettin taiteellisesti ja kirjallisesti lahjakas malli ja puoliso Elizabeth "Lizzie" Siddal taas luopui unelmistaan ja lopulta elämästään. Huomionarvoista on, että Fernand Khnopffia kiinnosti ihailemiensa prerafaeliittien taiteen lisäksi myös heidän elämänsä käänteet, joihin luonnollisesti myös rakkausasiat liittyivät tiivistä. Mielenkiinnon mittakaavasta kertoo se, että Khnopff jopa luennoi näistä aiheista.¹⁰⁴

Ennen kuin siirryn käsittelemään Fernand Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* prerafaeliittivaikutteita, annan katsauksen kuolema-aiheen historiaa tutkineiden Philippe Arièsin ja Michel Vovellen johtopäätöksistä. Ikonografiaa hyödyntäneet tutkijat ovat huomanneet kuoleman teeman esiintyneisyydessä selvää pakkomielteenomaisuutta, joka näkyi kollektiivisessa kuvastossa enenevässä määrin 1800-luvun alkupuoliskolta lähtien. Eritoten porvariston kokemaa identiteettikriisiä sai eliittiyhteisön kiinnostumaan tietoisuuden rajoista ja salaisuuksista. Tämä selittää myös ajan taiteilijoiden viehtymystä kuolema-aiheeseen. *Fin-de-sièclen* morbiditeetille sairaine sieluineen oli ominaista myös ajatukset kuolemattomuudesta.¹⁰⁵

Kiinnostava seikka on uudenlaisen kuvaston esiintyminen 1800-luvulla: kuolema kuvattiin unena ja assosioitiin useimmiten naisen hahmoon. Tämä on silmiinpistävää

103 Dorra 1995, 17-18. Prerafaeliittien taiteilijaryhmä perustettiin Englannissa 1848. Keskiajasta kiinnostunutta ryhmää innoittivat Rafael ja ennen Rafaelia vaikuttaneet 1400-luvun italialaiset ja flaamilaiset taiteilijat, kuten Dürer ja Fra Angelico.

104 Ks. biografiaa koskeva liite 2.

105 Ariès 1975, 106; Vovelle 1983, 484-485, 575-576, 597, 652-653.

tarkasteltaessa englantilaisten prerafaeliittien taidetta. Hauraan, kauniin naisen ja kuoleman liiton voi katsoa kertovan viktoriaanisen ajan tekopyhyydestä ja sen taakse piilotetusta misogyniasta. Kuolema-aihe mystifioitiin liittämällä se rakkauden ja mielihyvän tunteeseen. Tähän liittyi idea itsemurhasta eräänlaisena melankolian muotona, tavoiteltavana meditaationomaisena esteettisenä ilmaisuna.

1800-luvun puoleenväliin asti kuolema nähtiin varsin romantisoituna. Ajatus kuolemasta ylevöityi kauneudeksi. Kuolema otettiin vastaan palkkiona ja täyttymyksenä. Se ilmestyi utuisena haave-, heure- tai unikuvana. Nuorena kuoleminen ajateltiin olevan romanttista ja jopa toivottavaa – kuolemasta unelmoivat varsinkin aikuisuuden kynnyksellä olevat tytöt aikana, jolloin tuberkuloosi vei nuoria naisia hautaan. Kirjallisuus on täynnä esimerkkejä tästä sairaalloisesta myöntyväisyydestä ja viehättyneisyydestä kuolemaa ja sen ideaa kohtaan. Toisaalta toisen kuolemaan keskittyvää pakkomieltä voi selittää myös uudella herkyydellä, joka vallitsi perheen sisäisissä läheisissä suhteissa.¹⁰⁶

2.1. Christina Rossetti: *I lock my door upon myself*

Fernand Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* kohdalla on perusteltua analysoida prerafaeliitti Christina Rossettin (1830-1894) runoa. Tarkastelen siis Khnopffin maalausta, jonka lähtökohtana on fragmentti runosta *Who shall deliver me?*. Runon oli täytynyt tehdä erityinen vaikutus Khnopffiin, sillä hän oli nimennyt sen säkeen mukaan taiteilijalle harvinaisen suuren mittakaavan öljymaalauksen sekä tehnyt runon nimeä kantavan toisen pienemmän teoksen. Christina Rossetti kirjoitti runon vuonna 1864¹⁰⁷. Khnopffin jumaloima sisar Marguerite syntyi samana vuonna.

Perheenjäsenten väliset kiinteät suhteet saattoivat joissakin tapauksissa johtaa myös synkkiin salaisuuksiin tai kiellettyjen tunteiden kuolettamiseen. Näin kävi niin Christina Rossettin kuin Fernand Khnopffin tapauksissa. Syyllisyyden tunto ja rakkauden kieltäminen aiheuttivat oireita, jotka näkyivät taiteilijoiden tuotannossa muun muassa toistopakkona. Dante Gabriel Rossettin varjoon jääneen kirjallisesti lahjakkaan sisaren Christina Rossettin itseinhoa ja päivänsä päättämisen mahdollisuutta huokuvasta runosta on luettavissa kirjoittajalle ominaiset toistuvat aiheet, joista

¹⁰⁶ Ariès 1975, 56-58, 60-61; Vovelle 1983, 575-587, 610, 641. Enemmän kuoleman sukupuolesta ks. Guthke 1999, 32-33, 35, 188-189.

¹⁰⁷ Runo julkaistiin vasta 1876.

keskeinen on kuoleman teema.

“God strengthen me to bear myself;
That heaviest weight of all to bear,
Inalienable weight of care.

All others are outside myself;
I lock my door and bar them out
The turmoil, tedium, gad-about.

I lock my door upon myself,
And bar them out; but who shall wall
Self from myself, most loathed of all?

If I could once lay down myself,
And start self-purged upon the race
That all must run ! Death runs apace.

If I could set aside myself,
And start with lightened heart upon
The road by all men overgone!

God harden me against myself,
This coward with pathetic voice
Who craves for ease and rest and joys

Myself, arch-traitor to myself;
My hollowest friend, my deadliest foe,
My clog whatever road I go.

Yet One there is can curb myself,
Can roll the strangling load from me
Break off the yoke and set me free.”

Christina Rossettin suosikkiteemat - onneton rakkaus, kuolema, kohtaloon
alistuminen, synkät tuntemukset – heijastelevat yleisesti 1800-luvun naiskirjailijoilla
toistuvia aiheita.¹⁰⁸ Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* ikonografia

108 Teoksessa *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Gilbert & Gubar 1979. New Haven, CT: Yale University Press) kiinnitetään jo johdannossa huomiota siihen, että viktoriaanisen ajan naiskirjailijoiden tuotannossa nousee esille hämmästyttävän koherentisti toistuvat teemat. Näitä ovat muun muassa sulkeutuneisuus, pako, säyseän itsen hulluksi tulleet kaksoisolennot toimijoina, fyysisen epämukavuuden metaforat, kärsimys

liittyy motiivinsa lisäksi sisällöllisesti tiiviisti Christina Rossettin runon tunnelmaan ja viestiin. Molemmille teoksille on yhteistä kuoleman teeman keskeisyys. Kuoleman vapauttava mahdollisuus tiivistyy viimeisissä säkeissä:

”Yet One there is can curb myself,
Can roll the strangling load from me
Break off the yoke and set me free”

Maalausta voi tulkita poeettisena kielenä, joka viittaa runoon. Unenomainen hämärä huonetila kuvastaa synkkiä sisäisiä ajatuksia, jota liittyvät surulliseen naishahmoon. Runoon viittaavia vertauskuvia ovat huonetila sisäisenä tilana ja taka-alalle avautuva ovi.

“All others are outside myself;
I lock my door and bar them out
The turmoil, tedium, gad-about.

I lock my door upon myself,
And bar them out; but who shall wall
Self from myself, most loathed of all?”

Synkkäkatseinen naishahmo, joka on tulkittava Christinan synkän sielun kaksoisolennoksi, ilmenee seuraavissa säkeissä:

”Myself, arch-traitor to myself;
My hollowest friend, my deadliest foe,
My clog whatever road I go.”

Rossettin tapauksessa huoneeseen liittyvä ovi on kielikuva, joka toistuessaan muuttuu symboliseksi ja henkilökohtaiseksi. Psykologisesti jännitteisessä runossa tämä tiettyjen osien painotus fragmentoi tarinan virtaa. Myös Khnopffin teos sisältää fragmentteja ja toistuvia detaljeja. Fragmentaarisia siirtymän vertauskuvia ovat Christina Rossettilla toistuva ovi ja Fernand Khnopffilla Hypnos ja sen toisinto. Ovi liittyy tilasta toiseen menemiseen, siirtymään, jonka mahdollisuuden tarjoaa myös uni välittäjänä tuonpuoleiseen, kuolemaan. Vaikka mietteisiinsä sulkeutunut naishahmo on suljettuna sisälle, ovi takatilaan on auki: ovi siirtymänä tuonpuoleiseen on auki. Kuoleman mahdollisuus oman itsensä vapauttamiseksi on auki.

Fragmentaatioon ja erillisyyden olemassaoloon liittyvä kuolemattoman yksilöllisyyden

ja obsessiiviset kuvailut sairauksista, kuten anoreksia, agorafobia ja klaustrofobia.

ja minäkuvan eheyden menettämisen pelko heijastuu toistamispakon ja kaksoisolennon kautta. "Niin Christina Rossettilla kuin Fernand Khnopffilla oli taipumus heijastaa minuutta tuotannossaan muun muassa edellä mainitun kaksoisolennon kautta. Katson Rossettin runon ja Khnopffin maalauksen kuvaavan taiteilijan sielunmaisemaa. Maalauksen huoneeseen sulkeutunut naishahmo androgyynisine kasvoineen on taiteilijan itsensä projisointi. Sisaren naimisiinmeno oli Khnopffille kuoleman kaltainen menetys. Margueriten muotokuva oli siirtynyt Hypnoksen patsaan kasvoihin, ikuiseen uneen. Sormussorminen naimisiin joutunut naishahmo kertoo identiteetin menetyksestä. Kuoleman valinnan mahdollisuus heijastuu avoimen oven kautta. Margueriten muotokuvassa vuodelta 1887 (kuva 20) vielä naimaton sisar on ikuistettu huoneeseen, jossa taka-alan ovi on suljettu. Tätä muistoa taiteilija säilytti kuolemaansa asti palvotun alttaritaulun lailla.

Runo kertoo omavalintaisesta itseensä sulkeutumisesta ja irtautumisesta muusta maailmasta. Tässä kohtaa mainitsen, että on maalauksesta *I lock my door upon myself* löytämäni Hypnoksen pään toisinto esiintyy teoksessa *Solitude*, joka kertoo yksinolon valinnasta ja itsensä uhraamisesta rakkauden vuoksi. Keskipannoon Marguerite-kasvoinen ylväs hahmo kieltää maallisen rakkauden, jota triptyykin kaksi muuta naisen eri puolia kuvaavaa pannoota - *Acrasia* viettelevänä hillittömyytenä ja *Britomart* ritarillisena siveytenä - edustavat.¹⁰⁹ Tämä tukee maalausta *I lock my door upon myself* koskevaa tulkintaani, jossa kyse olisi ikuisen unen valinnasta ja tunteiden kuolettamisesta mahdottoman rakkauden kohteeseen.

Runolle ja maalaukselle on yhteistä uskonnollisuutta lähenevä pyrkimys hengellisyyteen. Christinan uskonnollisuus ja ahdistus paistaa seuraavista säkeistä:

"God strengthen me to bear myself;
That heaviest weight of all to bear,
Inalienable weight of care."

Myös Fernand pyrki kohti henkisyttä kuolettaakseen mahdottomat maalliset tunteet. Kuolema tai tunteiden kuoletus mahdollisti vapautuksen lihallisuudesta. Uskonnolliseen teemaan viittaa *I lock my door upon myself*-maalaukseen liittyvästä

109 Triptyykin myöhemmin valmistuneet pannoot *Acrasia* ja *Britomart* viittaavat mitä todennäköisimmin Edmund Spenserin *The Faerie Queene* -tarinan allegorisiin hahmoihin. *Solituden* hahmon itsensä uhraamisesta, marttyyrikuolemasta kertoo pieni *Chi Rho* -symboli teoksen alalaidassa.

*Solitude*sta löytyvä kristilliseen symboliikkaan viittaava *Chi Rho* -monogrammi.

Rossettin runossa toistuu yhä uudelleen itsensä ja omien halujensa kieltäminen:

”God harden me against myself,
This coward with pathetic voice
Who craves for ease and rest and joys”.

Molempien teosten fragmentaarisuuden voidaan katsoa viittaavan johonkin – oirehtivan metonymisesti. Metonymisen detaljiluennan kautta maalauksen naishahmon voidaan tulkita olevan syy-seuraussuhteessa maalauksen sisarteoksen *Who shall deliver me?* naishahmolle, jossa taka-alan viemärikaivo viittaa prostituution saastuttamaan kujaan, josta naishahmo hakee vapautusta. *I lock my door upon myself*-maalauksessa sama onneton nainen on naimisiin mennessään menettänyt ja kuolettanut oman identiteettinsä, ja näkee kuoleman lopullisena vapautuksena kuristavasta tunteesta ja itseinhosta. Maalauksen naisen silmien valkoisuus assosioituu kuristumisen tunteeseen. Hypnoottiseen tilaan vaipunut naishahmo katsoo tyhjine näkemättömine silmineen naiseen rinnastettavien antropomorfisten kuolevien kukkien takaa tulevaisuuteen, joka heijastuu katsojalle peileistä sumuisen lohduttomana. Mutta naishahmo ei enää näe tulevaisuutta. Hirttosilmukan tapaan roikkuva hypnoosiin viittaava riipus voisi yhtä hyvin viestiä itsemurha-ajatuksia.

Christina Rossettin biografian kirjoittanut Jan Marsh selittää prerafaeliittitaiteilijattaren runoutta psykoanalyttisin keinoin. Marsh näkee Rossettin melankolisena naisena, joka yritti yhdistää viktoriaanisen ajan naiseuden omiin ambitioihinsa. Marsh selittää Rossettin aikuiselämän toistuvien masennussyklien taustaa nuoruuden seksuaalisella traumalla, joka paljastuu runoilijan säkeiden ytimestä. Hiljentynyt, kivettynyt tunnelma jäätävän sävyisissä runoissa sekä toistuva kalman läsnäolo ovat Rossettin runouden tunnusmerkkejä. Rossettin sairastuminen ilmeni tukehtumisen tunteina, pyörtymisinä, heikkoutena ja elottomuutena. Taiteilija kirjoitti runoja usein uniensa¹¹⁰ muistiinpanojen pohjalta, mikä vahvistaa Marshin mielestä inestiepäilyjä. Myös Marsh on huomannut Rossettin taipumuksen projisoida itsensä teoksiinsa eräänlaiseksi sielun kaksoisolennoksi. Myös vapaaehtoistyö prostituoitujen parissa vaikutti Marshin mukaan Rossettin runouteen.¹¹¹ Moraalista pahaa kammoksuva Rossetti tuns

110 Myös Fernand Khnopff kirjoitti uniaan ylös (Ross 2004).

111 Prerafaeliittien tapaan myös Fernand Khnopffia kiinnostivat yhteiskunnan sosiaaliset ongelmat. *Who*

sympatiaa prostituoituja kohtaan ja piti heitä eksyneinä lampaina, jotka olivat antautuneet maallisille himoille – vaatteille, koruille ja helpolle elämälle. Christina Rossettin veljen Dante Gabriel Rossettin suhtautuminen prostituoituihin oli erilainen. Dante Gabriel Rossetti solmi intiimejä suhteita prostituoituihin, jotka toimivat hänelle mallina. Sisarella oli myös vaikeuksia hyväksyä veljensä liittoa alempiluokkaisen Elizabeth ”Lizzie” Siddalin kanssa. Lizzie kuoli mitä todennäköisimmin oman käden kautta oopiumin yliannostukseen 1862. Läheisen veljen kokema menetys ja sitä seuraava sureminen liittyivät teemoihin, joita Christina Rossetti käsitteli erityisellä herkkyydellä.¹¹²

Christina Rossettilla sairastelu ja masennuskaudet liittyivät minäkuvaan, jossa identiteetin puutteesta syntyneestä sairaudesta oli tullut rooli. Sairaus mahdollisti kivun, vihan ja trauman kanavoinnin. Sisäinen draama itsemurha-ajatuksineen näkyy suoraan tuotannossa, mikä selittää myös *Who shall deliver me?* -runon psykologista jännitettä. Sisäisestä maailmasta kertova teos *I lock my door upon myself* on vanginnut runon melankolisen tunnelman.

Maalauksen klaustrofobiseen ahtaaseen sisätilaan suljetun naimisiin menneen naishahmon kuolonkalpeus, sairaalloisuus, eloton katse, painunut asento ja kuristavakauluksinen¹¹³ asu ovat metonymisesti oirehtivia detaljeja, joiden voidaan katsoa viittaavaan laajempaan asiayhteyteen. Maalauksen yksityiskohtien metonyminen oireluenta kertoo ajasta, jolloin tytöt kasvoivat naisiksi patriarkalisessa yhteisössä, jossa miehinen ajattelumalli ruokki kaksijakoista suhtautumista naisiin. Ristiriitaiset odotukset loivat paineita, mikä näkyi nuorten naisten lisääntyneissä mielenterveysongelmissa, lääkkeiden käytössä ja kasvaneissa itsemurhatilastoissa. Maalauksen sairaaloinen nainen kuvastaa tätä todellisuutta koko olemuksellaan.

Karin Johannisson selittää 1800-luvun ja sen loppupuolen naisten sairauksia kulttuurin ja yhteiskunnan kautta. Sairaus oli sosiaalisessa ja emotionaalisessa puutteessa elävälle naiselle valinta, tie hallita omaa elämää. Yläluokan naiselle sairaana oleminen antoi luvan heikkouden ja riittämättömyyden tunteille. Sairaus oli oma kielensä, joka heijasti

shall deliver me? -teoksen voi nähdä tästä valveutuneisuudesta yhtenä esimerkkinä.

¹¹² Marsh 1994, 50-51, 76-77, 88, 105, 218-227, 256, 258-263, 280-284, 305-307.

¹¹³ Fernand Khnopffin vaatefetisismiin liittyvä kuristavakauluksinen asu on kuvattu Margueriten muotokuvassa sekä sisaren ulkomuotoa toistavassa *Solitude*-teoksessa.

minäkuva. Paradoksaalinen naiskuva oli vahvimmillaan 1800-luvun lopulla, jolloin kaksijakoinen suhtautuminen naisiin kärjistyi muun muassa seuraavilla määritelmillä: madonna-huora, heikko-vaarallinen, rakastettava-vihattava. Julkisen areenan ei katsottu soveltuvan alitajunnan vallassa olevan fragiilin naisen paikaksi. Sopimattomasti käyttäytyvät, alistukseen suostumattomat ja uhmakkaat toisinajattelijat leimattiin epänormaaleiksi. Hermosairaudet ja mielisairaudet tulivat uusiksi koodeiksi naisen sairastelevuudelle. Runsaana versovan naistentautiopin lempidiagnoosi oli hysteria, jonka attribuuteista pyörtymiset, päänsärky, krampit, itku, kalpeus ja väsymys kertaantuvat erilaisissa kuvastoissa. Kuva sairaalloisesta naisesta heijastaa porvariston luokkatietoisuutta. Kasvatusmetodiin kuului nuorten tyttöjen muokkaaminen oikeanlaiseen ulkonäköön. Kauneusihanteisiin kuuluivat hentous, kalpeus ja eteerisyys. Tämä selittää naisten ylikuolleisuutta 1800-luvun loppupuolella. Anoreksia, anemia ja tuberkuloosi tappoivat tehokkaasti ”heikomman sukupuolen” edustajia. Naisen invalidisointiin liittyvän naiskuvan kultti näkyi taiteessa ja kirjallisuudessa. Tämä totuus piiloutui myös viktoriaanisen ajan porvariston kulusseihin.¹¹⁴

I lock my door upon myself -maalauksen sekä *Who shall deliver me?* -runon taustalla voi nähdä myös Fernand Khnopffin ystävän ja Christina Rossettin veljen surutyötuotannon. Alakuloinen, kalvakka, punahiuksinen naishahmo viittaisi siten nuorena kuolleetseen Elizabeth ”Lizzie” Siddaliin, Dante Gabrielin muusaan.

2.2. Prerafaeliitit: Dante Gabriel Rossetti ja Edward Burne-Jones

Fernand Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* aihe ja sisältö muistuttavat mielestäni kahden prerafaeliittitaiteilijan tuotantoa. Taiteilijat ovat Dante Gabriel Rossetti (1828-82) ja Edward Burne-Jones (1833-1898). Khnopff ja Rossetti ystäväystyivät vuonna 1881 *Jeune Belgique* -lehden ja -liikkeen kautta. Burne-Jonesiin Khnopff tutustui vuonna 1889 Englannin kontaktien solmimisen yhteydessä.¹¹⁵

¹¹⁴ Johannisson 1994, 7-9, 14, 18-19, 24, 27, 37-39, 49-54, 71-73, 99-104, 129-130, 134-136, 141, 149.

¹¹⁵ Näyttelykatalogissa ja monografiassa ilmaistaan harhaanjohtavasti Khnopffin solmineen ystävyys ja uudelleen kohtaamisen Rossettin kanssa vuosina 1889-1891. Dante Gabriel Rossetti kuoli 1882, joten Khnopffin vuonna 1889 Englantiin suunnattujen yhteydenottojen ja visiittien aikoihin yhdyssiteenä edesmenneeseen taiteilijaan on toiminut sisar Christina Rossetti. Ks. myös liite 2.

Khnopffin taiteeseen vaikuttaneita englantilaisia prerafaeliittitaiteilijoita, Rossettia ja hänen oppilastaan Burne-Jonesia, on joissakin yhteyksissä kutsuttu romanttisiksi symbolisteiksi. Romanttiset symbolistit keskittyivät psyyken kuvauksiin ja mytologiaan. Erotuksena 1800-luvun puolivälin turbulentista ja ylenpalttisen tunteellisesta tyylistä romanttiset symbolistit tunnettiin teoksista, joiden tunteeton ja unelias ilmapiiri ulottui runollisiin ajatuksiinsa kääriytyneisiin naishahmoihin. Prerafaeliitit saivat inspiraationsa klassisten tarinoiden ja mytologian ohella keskiajan ja varhaisrenessanssin taiteesta ja kirjallisuudesta. Yksi suuri innoittaja oli aikalaisrunoilija Alfred Tennyson (1809-1892), joka hallitsi 1850-luvulla englantilaista runoutta. Prerafaeliitit olivat kiintyneitä mielikuvituksellisiin ja ilmestyksenomaisiin kuviin. Kuvat johdattavat mieleen uusplatonismin opit, joiden mukaan vain sielu on todellinen.¹¹⁶

Maalaus *I lock my door upon myself* valottaa anglofiili Khnopffin mieltymystä prerafaeliittien taiteeseen ja kauneusihanteeseen. Yhtäläisyyksiä tarjoavat androgyyninen hahmo, allegorioitten käyttäminen, pyrkimys hengellisyyteen, unenomainen ja meditatiivinen tunnelma sekä sisäisten tilojen kuvaaminen. Rossettin uppoutuminen uusplatonismiin ja Dante Alighieriin on verrannollinen Burne-Jonesin eskapismiin ja keskittymiseen mytologian ja keskiajan henkiseen maailmaan.¹¹⁷ Khnopff oli niin ikään kiinnostunut Dantesta, keskiajasta ja hengellisyydestä.¹¹⁸ Taiteilijat ihailivat kauniit yksityiskohdat taitavia flaamilaisprimitiivejä, kuten Jan van Eyckiä ja Hans Memlingiä. Khnopffia, Rossettia ja Burne-Jonesia yhdisti myös tuotannon ja tekniikkojen monipuolisuus.

Yleisesti länsieurooppalaisessa *fin-de-sièclen* taiteessa ja kirjallisuudessa esiintyvä androgynian ihailu liittyi sen symbolisen muodon takana jyllääviin sosiaalisiin voimiin. Jo keskiajalla *persona mixta* yhdistettiin kuolevaan ja kuolemattomaan ruumiiseen. 1800-luvulla androgyniaa käytettiin aatteellisena välineenä jopa poliittisissa puheissa, joissa kansalaisuuden sukupuoli kyseenalaistettiin. Myös lääketieteelliset utopistiset näkemykset nostivat androgyynin oikeaksi sukupuoleksi. Tämä idealisoitu androgynian tarjoama transseksuaalinen maailma näkyy varsinkin englantilaisten prerafaeliittien harmonoidussa manierismissa, vaikka sosialistitaustaiset taiteilijat eivät käyttäneet

¹¹⁶ Dorra 1995, 13-18.

¹¹⁷ Dorra 1995, 24-25.

¹¹⁸ Howe 2004. *Academic Search Complete*.

androgyniaa poliittisesti. Dante Gabriel Rossettilta ja Burne-Jonesilta vaikutteita saanut Khnopff ylisti seksuaalista välinpitämättömyyttä. Khnopffille, jolle naisen palvonta oli kaksijakoista, androgyyninen muoto merkitsi nousua ruumiillisen olemassaolon yläpuolelle.¹¹⁹

Kuoleman teema liittyy Khnopffilla, Rossettilla ja Burne-Jonesilla menetettyyn rakkauden kohteeseen, muusaan, jonka olemassaolo oli päättynyt kuvaannollisesti tai kirjaimellisesti. Muusa, taiteellisen inspiraation vertauskuvallinen hahmo, mahdollisti taiteilijan oman kuolemattomuuden. Muusana, mallina ja visuaalisena pakkomielteenä toimi Khnopffille sisar Marguerite, Rossettille Elizabeth "Lizzie" Siddal ja Burne-Jonesille Maria Zambaco. Taiteilijat ikuistivat omaa sisintään ja temperamenttiaan maalauksiensa idealisoituihin naisiin. Kauniin naisen hahmo sai toistuvasti androgyyniset piirteet ja saavuttamattoman katseen. Muusan hahmo liittyy Khnopffilla, Rossettilla ja Burne-Jonesilla myyttisten ja legendaaristen naishahmojen kuvastoon, jossa on muistumia hypnotisoivasta Medusasta, kalpeista vampyyreistä, viettelevistä seireeneistä, punahiuksisista noidista ja vaarallisista sfinkseistä.

Muusan hahmo voidaan nähdä taiteilijan oman psyyken heijastumana. Muutoksen myytteihin perustuva muusan merkitys liittyy taiteilijan pyrkimykseen uudistaa omaa luovuutta. Ekstaattisena luovana hetkenä taiteilija kokee androgyynisen muodonmuutoksen, joka tuo esille eron tuskan sekä eroottisen yhdistymisen ekstaasin. Muusa on siis luotu sekä miehestä että miestä varten.¹²⁰ Näin muusan funktio on toimia taiteilijan narsismin peilinä.

Knopffin, Rossetin ja Burne-Jonesin tuotannolle ominaisia piirteitä ovat toisteiset, eksessiiviset ja disfiguroivat detaljit. Tämä kuoleman kieltämiseen viittaava fetisoiva ote on tarkasteluni kohteena. Mielenkiintoni kohdistuu myös katseen painoarvoon sekä taiteilijan läsnäoloon teoksessa.

Seuraavaksi käsittelen Fernand Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* kuoleman teemaa kahden maalauksen kautta. Valitsemani teokset ovat Dante Gabriel Rossetin *Beata Beatrix* (n.1862-1870) ja Edward Burne-Jonesin *King Cophetua and*

¹¹⁹ Ferruta 2008.

¹²⁰ Buchwald 1996, 91, 101-103.

the Beggar Maid (1884).

2.2.1. *Beata Beatrix*

“-- He feeds upon her face by day and night,
And she with true kind eyes looks back on him,
Fair as the moon and joyful as the light:
Not wan with waiting, not with sorrow dim;
Not as she is, but was when hope shone bright;
Not as she is, but as she fills his dream.”¹²¹

Dante Gabriel Rossettin elämä ja taide olivat yhtälö, joka kiehtoi Fernand Khnopffia. *I lock my door upon myself*-maalausta voi analysoida Rossettin kuolleen ideaalirakkauden kohteen muotokuvan kautta. *Beata Beatrix*-maalaus kertoo olennaisen Dante Gabriel Rossettin suhtautumisesta edesmenneeseen vaimoonsa, joka yhä kuolemansakin jälkeen oli taiteilijan mielikuvituksen pakkomielle.

Beata Beatrix (kuva 21) valmistui muokkauksien kautta vuosina 1862-1870, mikä kertoo uppoutuneisuudesta aiheeseen. Rossetti oli tehnyt aiheesta useita luonnoksia ja piirroksia, joissa vielä elävä Elizabeth “Lizzie” Siddal oli istunut mallina. *Beata Beatrix* kuuluu ikonografisesti Rossettin suuresti ihailemien renessanssitaiteilijoiden kuolemaan siirtyvien ekstaattisten hahmojen kuvastoon. Aistikkaan naishahmon käsittelytapa heijastelee myös Rossettiin syvän vaikutuksen tehneen Jean Auguste Ingresin maalausten hienovaraista eroottista vivahdetta.¹²²

Kuten Khnopffille, myös Rossettille idealisoitu naisen hahmo oli henkisyiden ja oman identiteetin ilmentymä. Molemmat taiteilijat omistautuivat tuotannossaan naiskauneuden kuvaamiseen.¹²³ Rossettin *Beata Beatrix* viittaa Lizzieen muusana, henkisen rakkauden pyhänä ruumiillistumana. Rossetti näki elämänsä käännöstyönsä, kaimansa Dante Alighierin (n.1265–1321) *Vita Nuovan*, tapahtumien valossa. Siten Lizzie oli eläessään ja kuollessaan Rossettin ajatuksissa Danten saavuttamaton

121 Ote Christina Rossettin runosta *In an Artist's Studio*.

122 Dante Gabriel Rossettin Ingresin kohtaamisista ks. Marsh 1999, 62-63, 68, 486.

123 Dante Gabriel Rossettin pakkomielteestä naiskauneutta kohtaan ks. esim. Moller 2004. *The Victorian Web*.

rakkauden kohde, *Vita Nuova* muusa Beatrice Portinari. Lizzie oli vertauskuvallinen Beatrice, "blessed damozel", jota Rossetti maalasi ja piirsi pakonomaisesti. Rossettin oma elämä ja teokset sulautuivat yhteen. Kuten Khnopffille, taide oli Rossettille uskonto, joka yhdisti henkiset ja ideaaliset asiat. Unenomainen ja hypnoottinen *Beata Beatrix* on ihannoitu kuvaus rakkauden kohteen poisnukkumisen ja tuonpuoleiseen siirtymisen hurmioituneesta hetkestä. Rossettin rakentama mielikuvitusmaailma toimi keinona paeta vallitsevien olosuhteiden aiheuttamaa syyllisyydentuntoa ja seksuaalista turhautuneisuutta. Rossettin uppoutuminen keskiaikaiseen unimaailmaan on verrattavissa Khnopffin mielikuvituksen pakenemiseen menneisyyden Brüggeen.¹²⁴ Idea Rossettin dantemaisesta muistosta kuolleelle vaimolle toistuu Khnopffin rossettimaaisessa muistossa menetetylle Margueritelle. Molemmille teoksille on ominaista henkilökohtainen sisältö ja salaperäinen vihjaavuus.¹²⁵

Viittaukset kuolemaan ja suremiseen löytyvät *Beata Beatrix* -maalauksen raamista.¹²⁶ Firenze suri kuollutta Beatricea; keskiajalla kukoistanutta kaupunkia leimasi kuolema ja poisnukkuneen naisen kuva. Firenzeä symboloi maalauksen taka-alan utuisessa maisemassa Ponte Vecchio ja Duomo. Khnopffin tapauksessa keskiaikainen kaupunki on Brügge, jota edustaa *I lock my door upon myself* -maalauksen taka-alalla näkyvä taiteilijan tuotannosta tuttu maisema sekä siihen liitetty kuolemaan viittaavassa surupuvussa selin esiintyvä naishahmo. Kuolemaan johtavasta ajan kulumisesta kertoo Rossettilla aurinkokello, Khnopffilla kellonmyötäisesti kukkansa pudottavat, kuihtuvat liljat. Kiinnostava maalauksia yhdistävä tekijä on taiteilijan ja rakkauden rinnakkainasettelu. *Beata Beatrix*issa taka-alan hämyisessä kohtauksessa Dante Gabriel Rossettin alter ego Dante kohtaa rakkautta edustavan Beatricen sydäntä pitävän enkelilahmon kasvokkain. *I lock my door upon myself* näyttää Fernand Khnopffin kaksoisolentona toimivan naishahmon kasvot rinnastettuina tuonpuoleisen suuntaan katsoviin Hypnoksen patsaan kasvoihin, jotka kuuluvat sisar Margueritelle.¹²⁷

Knopffin ja Rossettin maalausten symbolisesta luonteesta kertoo itseriittoinen ja

124 Marsh 1999, 64. Myös Dante Gabriel Rossettin tiedetään olleen erityisen viehättynyt keskiaikaisesta Brüggestä.

125 Dante Gabriel Rossetti on sanonut: "I do not wrap myself up in my own imaginings, it is they that envelop me from the outer world whether I will or no" (Laurent 2000. *The Victorian Web*).

126 Rossetti, Dante Gabriel: *Beata Beatrix*. Tate Britain -museon www-sivut.

127 Vastaavanlainen taiteilijan kasvojen rinnastaminen sisaren kasvoihin on löydettävissä myöhemmin toisesta suurikokoisesta Fernand Khnopffin avainteoksesta *Des Caresses* (1896). *Des Caresses* -maalauksessa sfinksimäisen kissaeläimen muotoon puetun Marguerite Khnopffin kasvot kohtaavat androgyynisen nuorukaisen kasvot.

saavuttamaton naishahmo, jonka hypnoottisten peilimäisten silmien sulkeutunut katse liittyy ajatukseen taideteoksesta omana maailmanaan. Suljettujen ja sammutettujen silmien teeman suosio oli silmiinpistävä *fin-de-sièclen* taiteessa.¹²⁸

Riikka Stewen on tulkinnut tätä 1800-luvun lopun viehtymystä suljettujen silmien aiheeseen Platonin anamnesisopin kautta, jossa muistamisella – silmät sulkien, sisäänpäin kääntyen - tavoitellaan ykseyttä tosiolevaisen kanssa. *Fin-de-sièclen* taideteorioissa esiintyvä ajatus taideteoksesta symbolina liittyy subjektiiviseen “puhtaan läsnäolon” kokemukseen jäljittelyn sijasta.¹²⁹ Tämä henkilökohtainen ote liittyy Khnopffin ja Rossettin tapauksissa maalaukselliseen ja pelkistettyyn naishahmoon, joka käsitykseni mukaan on taiteilijan itsensä heijastuma eikä siten perinteisessä mielessä muotokuva pakkomielteen kohteesta. Marguerite on ottanut Hypnoksen, Lizzie kyyhkysen¹³⁰ allegorisen muodon. Hypnos ja kyyhkynen toimivat tuonpuoleisen välittäjinä. Molemmat tarjoavat poisnukkuvalla unikkoa ikuisen unen lupauksena. Teokset ovat taiteilijoiden unia, näkyjä kuoleman kautta täyttyneestä mahdottomasta rakkaudesta.

Knopffin maalauksessa esiintyy Marguerite-muusan jälkeinen uusi naistyyppi, joka on suoraan verrattavissa Rossettin *Beata Beatrixin* sekä eteeriseen että aistikkaaseen naishahmoon. Tämän ihannenaishahmon ominaispiirteitä ovat ylvään kaulan alle laskeutuvat runsaat punaiset hiukset, kalpea iho, huomattavan korostunut suun ja leuan alue sekä pitkät sormet. Piirteet viittaavat Lizzie Siddalin ulkonäköön.¹³¹ Nämä havaittavissa olevat korostetut detaljit kertovat fetisoidusta kohteesta. Rossettilla oli erityinen pakkomielle punaisiin hiuksiin.¹³² Seksuaalista mielihyvää tuottavat eksessiiviset yksityiskohdat antavat maskuliinisen katseen hyväillä kuvattua hahmoa.¹³³ Khnopffin tapauksessa seksuaalinen ote on naamioituneempi.

Kohteen fetisointi näkyy Khnopffin ja Rossettin kuoleman teeman valinnassa. Kauniin naisen kuolema oli taiteilijoille mitä poeettisin aihe. Kirjalliset innoitukset muuttivat

128 Rheims 1965, 120; Dijkstra 1986, 25, 176-177, 180.

129 Stewen 1996, 17-22.

130 Healey 2004. *The Victorian Web*. Dante Gabriel Rossettin antama lempinimi Lizzie Siddalille oli “Dove”.

131 Kuvaus Lizzie Siddalin ulkonäöstä ks. Marsh 1999, 88, 217.

132 Marsh 1999, 208.

133 Marsh 1999, 68. Ingresin eroottinen taide oli tehnyt Dante Gabriel Rossettiin vaikutuksen Pariisissa. (Myös Fernand Khnopff oli viehätynyt Ingresistä).

naisten objektiksi, taideteokseksi - naisesta tuli *memento mori*.¹³⁴

Maalauksia *I lock my door upon myself* ja *Beata Beatrix* vertaillen huomio kiinnittyy länsimaisen taiteen *memento mori* -kuvastoon liittyviin *vanitas* -symboleihin. Näitä edustavat teoksista löytyvät peilit, hiukset ja kukat. Kukkien keskeinen allegorinen rooli on jo tullut esille.

Khnopffin maalauksessa pyöreät peilit heijastavat ikkunaristikoiden takaa näkyvää usvaista maailmaa. Peiliksi voi lukea myös maiseman, joka toimii ikkunana keskiaikaiseen kaupunkiin. Rossettin maalauksessa peili-teema esiintyy näynomaisessa Firenzen heijastuksessa. Khnopffin ja Rossettin maalausten ikonografiaan liittyvä Tennysonin¹³⁵ runouden innoittama melankolinen *Lady of Shalott* -kuvasto toistaa keskiajan taiteen peili-teeman mallia. Khnopffin ja Rossettin ihailemassa keskiajan taiteessa peiliä käytettiin metaforisesti; Jan van Eyckin ja Memlingin teoksissa peili heijasti maailmaa.¹³⁶

Khnopffin ja Rossettin maalauksien naishahmoilla on punaiset, vapaat ja pitkät hiukset. Ne liittyvät prerafaeliittien suosimaan symboliikkaan, jolla viitataan paradoksiin voimiin. Kuvii pitkähiuksisista huoneisiin suljetuista naishahmoista on usein liitetty attribuutteja, joita ovat heijastavat pinnat, kuten peilit ja vesielementit.¹³⁷

Khnopffin ja Rossettin maalauksissa kiinnittyy huomio naishahmon hypnoottiseen tilaan ja uneliaaseen olemukseen. Rossetti oli jo ennen *Beata Beatrixia* maalannut Lizzien *Vita Nuova* Beatricena transsissa. Mieleltään sairas Lizzie oli elämänsä viimeiset kuukaudet lähes päivittäin melkein kuollut oopiumipohjaisen laudanumin yliannostukseen. Lizzien opiaattiaddiktio on nähtävissä myös säilyneestä muotokuvamateriaalista, jossa vielä elävä malli näyttää silmät kiinni istuessaan häilyvän jossain elämän ja kuoleman rajamailla (kuva 22). Rossettin oli vaikea hyväksyä vaimonsa kuolemaa, ja vahvasti taikauskoinen uusplatonismia kannattava taiteilija halusi uskoa yliluonnolliseen ja saada näin yhteyden tuonpuoleiseen.

134 Gilbert&Gubar 1979, 24-25.

135 Tennyson, Poe ja Keats mainitaan Dante Gabriel Rossettin suosikeiksi (Marsh 1999, 334).

136 Faxon 1992, 291-293, 299. Dante Gabriel Rossetin tiedetään inspiroituneen Bruggessä käydessään Memlingin *Nieuwenhoven Madonnasta* (1487).

137 Cheney 1992, 369-374.

Näynomainen *Beata Beatrix* oli osa Rossettin suruprosessia.¹³⁸

Lizzie Siddal oli riippuvainen laudanumista, mutta huumausaineet olivat tuttuja myös Dante Gabriel Rossettille. Taiteessa transsendentaaliset pyrkimykset tarvitsivat agentin. Huumausaineiden käyttö tajunnan laajentajina oli yleistä 1800-luvulla. Oopiumi liittyy allegoriseen ja mytologiseen kasviin, unikkoon, joka esiintyy niin Khnopffin kuin Rossettin maalauksessa. Uneliaitten naishahmojen silmät – piikkipupilliset tai suljetut – viittaavat psykoaktiivisen aineen käyttöön. Aivoja hurmaavaa unikosta saatavaa oopiumia käytettiin runollisen inspiraation aikaansaamiseksi, kipu- ja mielialalääkkeenä ja nautintoaineena. Niin miespuolisille kuin naispuolisillekin taiteilijoille ja kirjailijoille tästä paheesta saattoi tulla addiktio, joka aiheutti hermoheikkoutta, rajatilakokemuksia ja hallusinaatioita. Symbolismin synesteettinen estetiikka liittyy edellä mainittuihin kokemuksiin.¹³⁹

Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* naishahmon steriili ja eloton katse herättää levottomuutta. Naishahmo näyttää hypnotisoidulta peilimäisine silmineen. Tämä kertoo Khnopffin kiinnostuksesta salatieteitä kohtaan 1890-luvulla. Myös Rossettin *Beata Beatrix* -maalauksen elämän ja kuoleman rajatilassa kuvattu naishahmo näyttää hypnotisoidulta. 1800-luvulla hypnoosia ja spiritismiä käytettiin yleisesti yrityksissä ottaa yhteys kuolleisiin. Rossettin tiedetään harrastaneen istuntoja, joissa hän yritti tavoittaa Lizzien henkiolennon.¹⁴⁰

Khnopffin ja Rossettin ikonografisesti yhteenkuuluvat naishahmot esiintyvät irrallisina, tunteettomina, tyyninä ja välinpitämättöminä. Niin Khnopffin kuin Rossettin tapauksessa maalaukset ovat taiteilijan luomistyön merkkejä ja mentaaleja kuvia. Teosten naishahmoja voi tulkita intimiteetteinä ja kaksoisolennon teeman kautta: naishahmot ovat taiteilijoiden omakuvia ja toimivat sielunpeilinä. Rossettin on katsottu projisoivan malliinsa subjektiivisuuden esikuvan prosessin kautta omaa temperamenttiaan ja pyrkimyksiään, mikä tarkoittaa kommunikointia feminiinisen tyypin sielun kautta.¹⁴¹ Myös Khnopff heijasti maalauksen *I lock my door upon myself* punahiuksiseen naistyyppiin omaa sisintään.

138 Marsh 1999, 240-243, 302.

139 Boon 2002, 22-23, 29-31, 40-42, 45-47, 226.

140 Marsh 1999, 302.

141 Dorra 1995, 19-23.

Omakehuvaan liittyy ajatus muotokuvasta ja sen toimimisesta kaksoisolentona. Kaksoisolennon teemaan liittyvä *Doppelgänger*¹⁴²-teema esiintyy Rossettilla kuoleman kohtaamisesta kertovassa *How they met themselves* (kuva 23), joka valmistui juuri ennen Lizzien kuolemaa. Rossetti teki häämatkalla tämän teoksen, joka kuvaa hänen ja Lizzien kaksoishahmojen kohtaamista metsässä. *Doppelgänger*-kohtaaminen vaikuttaa kuvattuun naishahmoon, joka kauhistuu nähdessään merkin lähestyvistä kuolemasta. Järkyttyvän naishahmon ja *Beata Beatrixin* naishahmon yhdennäköisyys pään asentoa myöten on selvä.

Rossetti piti piirtämäänsä kuvaa enteenä, joka toteutui Lizzie Siddalin todennäköisen itsemurhan kautta. *Beata Beatrix* maalattiin syyllisyydessä. Elisabeth Bronfen on tutkinut siteitä taiteellisen representaation, naiseuden ja kuoleman välillä. Bronfen näyttää, kuinka taiteellinen luominen on riippuvaista naisellisuuden ja luonnollisuuden tuhoamisesta. Taiteellisesti lahjakkaan Lizzie Siddalin kohtaloksi tuli elää ja kuolla fiktiossa Rossettin muusana. Bronfen näkee Lizzien deanimaation, kuolettamisen, tapahtuneen kahdella tasolla. Rossetti kuvasi hänet aina kuoleman merkitsemäksi melankolian kauniiksi hahmoksi - enigmaattisena paikallaan olevana naisena, katse vetäytyneenä itseän, silmät puoliksi kiinni. Sairastelu näytti toimivan Lizzien esikohtalona muuttaen hänet hiljalleen Rossettin muotokuvien näköiseksi: elottoman oloiseksi, etäiseksi, vetäytyneeksi, läpikuultavaksi, heikoksi ja tuberkuloottiseksi naiseksi. Edellä mainitut piirteet tukivat käsitystä naiskauneuden transitionaalisesta luonteesta.

Rossettia kiehoi Danten *Vita Nuova* niin syvästi, että hänelle tuli pakkomielle kuolleesta rakkaasta. Siddalin oli kuoltava täyttääkseen Beatricen roolin, jonka Rossetti oli hänelle määrännyt mielikuvituksessaan. Ei tiedetä, oliko Lizzie Siddal jo alusta alkaen sairas, ailahtelevainen ja melankolinen vai muuttuiko hän sellaiseksi alkaessaan elää kulttihahmona, joksi taiteilija oli hänet muuttanut.¹⁴³

Pakonomaisesta suhtautumisesta aiheeseen kertoo se, että Rossetti teki alkuperäisestä *Beata Beatrixista* myöhemmin useita reproduktioita (kuva 24). Khnopff niin ikään

142 Kansanperinteessä oman kaksoishahmon kohtaamista on pidetty kuoleman enteenä.

143 Bronfen 1992, 168-177. Lizzie Siddalin lahjakkuutta on esitelty muun muassa teoksessa *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement* (Marsh, Jan & Nunn, Pamela Gerrish, 1989. London: Virago Press Limited).

maalasi *I lock my door upon myself* -teoksen luonnostensa kautta ja palasi yhdeksän vuotta myöhemmin samaan aiheeseen, kuitenkin toisella nimellä *Une Recluse*. Molemmille teoksille on yhteistä kirjallinen lähtökohta, allegoriset yksityiskohdat sekä teoksen symbolinen merkitys taiteilijalle itselleen.

2.2.2. *King Cophetua and the Beggar Maid*

Shakespearin teksteistä tuttu legenda innoitti Edward Burne-Jonesia tekemään suurikokoisen öljymaalauksen *King Cophetua and the Beggar Maid* (1884) (kuva 25), joka aikoinaan teki Fernand Khnopffin suuren vaikutuksen. Khnopffin tiedetään kertoneen suoraan ihailustaan Burne-Jonesia kohtaan. Taiteilijoiden välisen ystävyyden läheisyyttä kuvastaa se, että he antoivat toisilleen omistettuja teoksia (kuva 26).¹⁴⁴

Khnopff tutustui Burne-Jonesin tuotantoon jo 1870-luvun lopulla, mistä lähtien prerafaeliitin vaikutus alkoi näkyä Khnopffin taiteessa. Maalaus *I lock my door upon myself* noudattaa Burne-Jonesin maalauksen *King Cophetua and the Beggar Maid* henkeä ja ihanteita. Khnopff näki maalauksen Pariisin maailman näyttelyssä vuonna 1889.¹⁴⁵

Teosta koskeva kuvailu sekä ajatukset teoksen ensikohtaamisen aiheuttamasta tunnetilasta ovat luettavissa vuonna 1898 ilmestyneessä muistokirjoituksessa:

“-- Before the pallid beggar-maid, still shivering in her little grey gown, sits the king clad in brilliant black armour, who, having surrendered to her his throne of might, has taken a lower place on the steps of the dais. He holds on his knees the finely modelled crown of dark metal lighted up with the scarlet of rubies and coral, and his face, in clear-cut profile, is raised in silent contemplation. The scene is incredibly sumptuous: costly stuffs glisten and gleam, luxurious pillows of purple brocade shine in front of chased gold panelling, and the polished metal reflects the beggar-maid's exquisite feet, adorable feet - their ivory whiteness enhanced by contrast with the scarlet anemones that lie here and there. Two

¹⁴⁴ Boenders et al. 1979, 39-40.

¹⁴⁵ Liite 2; Burne-Jones, Edward: *King Cophetua and the Beggar Maid*. Tate Britain -museon www-sivut.

chorister-boys perched above are singing softly, and in the distance, between the hanging curtains, is seen a dream, so to speak, of an autumn landscape, its tender sky already dusk, expressing all sweet regret, all hope in vain for the things that are no more, the things that can never be. In this exquisite setting the two figures remain motionless, isolated in their absorbed reverie, wrapped in the interior life.

How perfectly delightful were the hours spent in long contemplation of this work of intense beauty! One by one the tender and precious memories were revived, the recondite emotions of past and present life, making one more and more in love with their superb realisation in this marvellous picture. The spectator was enwrapped by this living atmosphere of dream-love and of spiritualised fire, carried away to a happy intoxication of soul, a dizziness that clutched the spirit and bore it high up, far, far away -- This artist's dream, deliciously bewildering, had become real; and at this moment it was the elbowing and struggling reality that seemed a dream, or rather a nightmare."¹⁴⁶

Khnopffin näkemyksestä paljastuu taiteilijalle keskeinen ajatus taideteoksesta unena - tuonpuoleissa oli maailma, jossa sisäiset unelmat täyttyivät. Khnopffin kirjoitusta voi tulkita taiteilijan salaisten ajatusten, kuoletettujen tunteiden ja niihin liittyvien muistojen valossa. Kuten Burne-Jonesilla, keskeinen idea liittyy rakkauden ekstaasiin ja kuoletettujen tunteiden aiheuttamaan suruun. Khnopffin kuvailussa huomio kohdistuu tarkkaan yksityiskohtien analyysiin, joka ulottuu teoksen sisällön ohella värien ja kontrastien kuvailemiseen.

Khnopffin ja Burne-Jonesin teoksissa yhteisiä *vanitas* -symboleita ovat hiukset, peilit, korut, ylelliset kankaat ja kukat. Burne-Jonesin maalauksessa ikkunasta heijastuva maisema toimii sisäisten ajatusten peilinä, rubiinit ja kruunu muistuttavat maallisista rikkauksista, anemonet kertovat ikuisesta rakkaudesta.

Vertaillen Khnopffin ja Burne-Jonesin maalauksia katse kiinnittyy sisällön lisäksi kuva-asettelun samankaltaisuuteen. Molemmissa teoksissa naishahmon takana avautuu maisema, jonka voi tulkita naishahmon ja sitä kautta taiteilijan sisäisten ajatuksen maisemaksi. Molemmissa maisemissa surumielinen näkymä viittaa kuolemaan ja menneisyyteen. Khnopffin maalauksessa mustiin pukeutuva naishahmo vaeltaa uinuvassa menneisyyden kaupungissa. Khnopffin oman tulkinnan mukaan Burne-Jonesin maalauksessa näkyvä syksyinen ja hämärtävä maisema viittaa uneen ja menetettyjen asioiden ikävään.

Burne-Jonesin teos on verrannollinen Khnopffin ja Rossettin maalausten kanssa: näissä

146 Dorra 1995, 30-33.

kaikissa ilmaistiin halua sekä otettiin haltuun muistoa. Burne-Jonesilla muusan hahmo heijasti taiteilijan emotionaalista tilaa, joka oli usein sisäisen kärsimyksen ja intensiivisten tunteiden riivaama. Kuten Khnopffille ja Rossettille, myös Burne-Jonesille oma elämä heijastui taiteeseen: taide vaikutti elämään, joka kiinnittyi taiteen ympärille.

Burne-Jones rakastui palavasti mahdollomaan kohteeseen. Tämä oli Maria Zambaco, liekkitukkainen viettelijätär, jolla oli pysähdyttävä profiili ja suuret sulavat silmät. Pari aikoi avioon, mutta naimisissa olleella Burne-Jonesilla ei ollut rohkeutta jättää perhettään eikä sponsoreitaan. Hän pelkäsi myös ystävien menetystä. Saavuttamattoman rakkauden kohde näkyi toistuvasti kuvissa: Maria oli muusa, joka näyttäytyi kirjallisuuden ja taruston hahmojen kuvauksissa muun muassa Beatricena ja Venuksena. Suhde loppui hetkellisesti vuonna 1869, jolloin Maria yritti hukuttautua, mutta dramaattinen itsemurhayritys epäonnistui.¹⁴⁷

Maria Zambaco tiedetään toimineen Burne-Jonesin mallina ainakin 1860-luvulta 1870-luvulle, mutta mielestäni rakastetun naisen mielikuvitukseen painuneet sensuellit piirteet elävät vielä Burne-Jonesin 1880-luvun teoksissa. Taiteilijan muusalleen vuonna 1888 kirjoittaman kirjeen viesti on paljastava:

“Dear and ill-used friend -- You must believe a bit that I never forget you.”¹⁴⁸

Itsensä uhraaminen rakkauden takia oli taiteilijaa inspiroiva romanttinen ele. *King Cophetua and the Beggar Maid* (1884) esittää Maria Zambacon muusan hahmossa unenomaisessa maalauksessa ideaalinaisena, joka leijuu todellisuuden ja henkimaailman välillä. Burne-Jones teki maalauksesta useita reproduktioita. Taiteilija oli käsitellyt jo aiemmin teemaa, joka oli lähellä Tennysonin versiota legendasta. Aihe kertoo sekä materiaalisesta rikkaudesta luopumista kauneuden ideaalin puolesta että sosiaaliset rajat rikkovasta rakkaudesta. Maalauksessa aika on pysähtynyt, kuningas on vaipunut ajatuksiinsa. Teosta on verrattu “rossettimaiseen täydelliseen hetkeen”. Dante Gabriel Rossettin oppilaana aloittanut Burne-Jones suosi Rossettin teemoja. Maalausta *King Cophetua and Beggar Maid* on usein verrattu taiteilijan varhaisempaan 1870-

147 Marsh 1999, 353-354. Maria Zambacon tiedetään myös ottaneen oopiumipohjaista laudanumia suruunsa.

148 MacCarthy 2011.

luvulla valmistuneeseen *Pygmalion*-sarjaan.¹⁴⁹

Maria Zambaco toimi mallina myös *Pygmalion*-sarjassa. Kreikkalaisen mytologian tarinassa kuvanveistäjä Pygmalion¹⁵⁰ rakastuu veistämäänsä patsaaseen. Afrodite herättää patsaan henkiin ja unelmista tulee totta. Tarina liittyy fetisismiin, joka tarjoaa mielenkiintoisen yhtymäkohdan Khnopffin teokseen *I lock my door upon myself*. Marguerite on kuvattu Hypnoksen patsaassa maalauksessa, joka on taiteilijan luomistyön tulos. *King Cophetua and Beggar Maid* näyttää Maria Zambacon patsasmaisena kuolemattomuutta edustavana hahmona.

Burne-Jonesin ihannoiman muusan edustama naiskauneuden tyyppi on erittäin lähellä Khnopffin maalauksen naishahmon fysionomiaa. *I lock my door upon myself* -maalauksen naishahmo ja *King Cophetuan* kerjäläistytö edustavat molemmat androgyynistä naiskauneutta, joka on samalla sensuelli ja neitseellinen. Hoikkien ja kalpeiden naishahmojen piirteissä korostuvat sensuellit huulet sekä kulmikas leuka. Molemmilla on punaiset hiukset ja korkea, suora otsa. Huomio kiinnittyy kiinteään liikkumattomaan katseeseen. Katseen dynamiikka toimii Khnopffin ja Burne-Jonesin teoksissa keskeisenä välineenä.

Prerafaeliittien taidetta koskevissa tutkimuksissa on kiinnitetty huomio naisen katseeseen ja sen muodolliseen ja kompositionaaliseen painoarvoon. Katseen on nähty kuvastavan taiteilijan luomistyön elementtejä mutta myös rakastajattarina toimivien mallien sisäistä vahvuutta. Toisaalta tyhjien ja elottomien silmien on katsottu toimivan embleeminä viktoriaanisten naisten haavoittuvaisuudelle.¹⁵¹

Edward Burne-Jonesin harjoitelma *Head of a Mermaid* (1887) (kuva 27) on yksi esimerkki katseen voimasta. Kyseisen piirroksen naisen kasvot ja pään asento muistuttavat Khnopffin maalauksen naishahmon piirteitä ja olemusta.

Burne-Jonesia kiehtoivat yhdistävät tekijät kuolevaisen rakkauden ja lihallisen halun välillä. Naishahmon introspektiivinen katse toimii välineenä hahmon deseksualisoinnissa. Sisimpäänsä katsova melankolinen hahmo on saavuttamaton ja irrottaa itsensä tuonpuoleiseen. Burne-Jonesin keskittyminen katseen painoarvoon

149 Landow 2006. *The Victorian Web*.

150 Pygmalionismi tarkoittaa patsasiin tai nukkeihin kohdistuvaa fetisismia.

151 Kern 1996, 176-177, 203-204.

näky myös rakkauden jumalatar Venusta käsittelevissä teoksissa. Erilaisiin ympäristöihin kuvatun itseensä uppoutuvan naishahmon kuvasto antoi mahdollisuuden kuvata naisen eri puolia: kuolevaisena ja kuolemattomana, allegorisena hahmona.¹⁵²

2.3. Ofelia-kultti

Khnopffin maalaus *I lock my door upon myself* liittyy kiinteästi erääseen *fin-de-sièclen* suosimaan naiskuvastoon. William Shakespearen romantisoitu Ofelia-teema oli keskeinen aihe kauniin ja kuolevan naisen kuvastossa.¹⁵³ Yksi kuuluisimmista Ofelian kuvauksista on prerafaeliitti John Everett Millaisin *Ophelia* (1852) (kuva 28), jonka mallina toimi Dante Gabriel Rossettin muusa Lizzie Siddal.¹⁵⁴ *Ophelian* vaikutus näkyi Khnopffin maalauksessa sekä taiteilijalla samoihin aikoihin suunnitteilla olleessa kansikuvituksessa, johon palaan myöhemmin.¹⁵⁵

Millaisin *Ophelia* sai välittömästi yleisön suosion puolelleen, mutta myös ajan taiteilijat ja kirjailijat innostuivat kuolevan Ofelian aiheesta.¹⁵⁶ Ofelia-kultti oli syntynyt.

Ofelian teema ylisti kuolemaa alistuvan naisen ideaalitulana. Naisen uhrautumisen transsendentaalisen arvon tiesi myös kuuluisa 1800-luvun idoli, Sarah Bernhardt. Bernhardt parodisoi porvariston ideaaleja, jossa tosinaisuus oli yhtä kuin invaliditeetti. Bernhardtin vaikuttaviin esityksiin kuului kuolleen esittäminen, arkussa nukkuminen. Mieskatsojan silmissä kukkameren alla nukkuva nainen nähtiin heti kuolleena - näyttelijättären elämä perustui hänen lahjakkuuteensa kuolla. Naisnäyttelijä ja naismalli assosioitiin prostituoituun *fin-de-sièclen* miesten mielikuvituksissa. Mahdollinen seksuaalisuuden julkituominen sekä taloudellinen ja sosiaalinen itsenäisyys koettiin uhkana.¹⁵⁷ Ofelian muottiin istutettu nainen oli harmiton.

152 Charania 2006b. *The Victorian Web*.

153 Ofelia-kultin voi katsoa liittyvän tosinaisuuden kulttiin, jossa naista ylistämällä alistettiin. Tästä kyseenlaisesta palvonnasta ks. esim. Kontinen 1999, 42-44.

154 Marsh 1994, 135.

155 Fernand Khnopff oli jo 1870-luvulla tutustunut John Everett Millaisin teoksiin Pariisissa. Khnopff näki todennäköisesti Millaisin *Ophelian* käydessään Englannissa vuonna 1886, jolloin Millais piti suuren näyttelyn Lontoossa (liite 2; Millais, John Everett: *Ophelia. Ophelia's Travels*. Tate Britain -museon www-sivut).

156 Rheims 1965, 122.

157 D'Sousa 2001, 103-106, 108-110. Sarah Bernhardt suuresta roolista symbolismin evoluution vaikuttajana ks. esim. Cassou 1979, 259.

1800-luvun misogynistä kuvastoa tutkinut Bram Dijkstra näkee *fin-desièclen* taideteosten kannattavan ajan ideologisia liikkeitä, jotka lietsoivat sosiaalista vainoharhaisuutta naisia kohtaan. 1800-luvun lopun taiteilijat rakastivat kauniiseen naiseen liitetyn orastavan hulluuden, itsetuhoisuuden ja passiivisen kaipauksen yhdistelmää. Kuolleet naiset olivat myös uskonnollis-eroottisen mielikuvituksen ikoneja, joissa kuollut nainen esitettiin turvallisesti unessa.

Ofelia-teema kuvasti Lady of Shalott-teeman ohella miehen mielifantasiaa itsensä uhraavasta, rakkaudesta hulluksi tulleesta ja nälkiintyneestä nuoresta naisesta, joka ympäröi vesihautansa kukilla näyttääkseen samanarvoisuutensa niiden kanssa.¹⁵⁸

Ofelia-kultti liittyi sairaalloisuuden kulttiin: tuberkuloottinen olemus, nälkiintyneisyys ja kuihtuneisuus olivat uhrautuvan enkelimäisen naisen tunnusmerkkejä. Jopa Ofelian nimeä kantavaa puuteria myytiin kauneusihanteen nimissä. Ofelia-kultti todellakin tappoi nuoria naisia. Naisten elämän tuhoamiseen ja kontrollointiin liittyi ajatus naisesta puhtaana ja fragiilina kukkana. Viimeistään yksilöllisyyden loppua merkitsevä avioliitto kuihdutti naisen.¹⁵⁹

Khnopffin ja Millaisin maalauksien kalpeat naishahmot ovat yhteneväisiä punaisine hiuksineen ja tyhjiine katseineen. Molemmat naiset esitetään *vanitas* -asetelman osana, jossa kuoleman teemasta muistuttavia yksityiskohtia edustavat hiukset, kukat, heijastava peili- tai vesielementti, koristeltu kangas sekä kuvaan piilotettu häiritsevä detajli: kallo. Kallolla viitataan Khnopffin teoksessa Hypnoksen pään kallomaiseen varianttiin. Millaisin tapauksessa kallo näkyy maalauksen oikealla puolella veden rajassa kasvillisuuden seassa (kuva 29).

Khnopffin nainen istuu hautakiveksi muuntuneen tason äärellä antropomorfisten kuihtuvien kukkien takana. Millaisin Ofelia makaa vetisessä haudassaan niin ikään erilaisten kukkien ympäröimänä. Millaisin *Ophelian* kukat toimivat attribuutteina. Kukkien kieli kertoo kuolemasta, rakkaudesta, nuoruudesta, puhtaudesta, viattomuudesta, surusta, tuskasta, tukehtumisesta ja muistosta.¹⁶⁰ Edellä kuvatut teemat löytyvät Khnopffin maalauksesta. Naishahmoon rinnastetut neitseellisyyteen ja

¹⁵⁸ Dijkstra 1986, 39-43, 60, 62-63.

¹⁵⁹ Dijkstra 1986, 14-18, 25, 28-30, 34, 46.

¹⁶⁰ Millais, John Everett: *Ophelia*. *Subject & Meaning*. Tate Britain -museon www-sivut.

Verkkosivuilla on tarkasti analysoitu Millaisin *Ophelian* kukkien symbolisia merkityksiä.

puhtauteen viittaavat kuolevat liljat kertovat teoksen liittyvän pyhimysmäisen naisen ikonografiaan. Maalauksessa esiintyy vasemmalla puolella taka-alalla pyöreiden peilien välissä vaakunamainen paneeli, joka on koristeltu liljalla.¹⁶¹ Tämän alla on friisi, jossa näkyy kukkien hennot linjat. Taiteilija mainitsi punaisen kuolleenomaisen liljan lempikukakseen vuonna 1891.¹⁶²

Sekä Millaisin että Khnopffin kuvauksissa esiintyy unikko, unen jumalan attribuutti. Unikko on Khnopffin maalauksessa asetettu Hypnoksen patsaan otsalle. Patsasta kannattelevan tason alapuolella on havaittavissa tunnistamaton kukka (kuva 30).

Khnopffin maalauksessa *I Lock my door upon myself* esiintyvä sininen koristeellinen kangas on liitetty mustan kankaan välittömään yhteyteen. Musta kangas tuo mieleen Millaisin *Ophelian* virtaavan veden. Juuri vastaavanlaisia tummia vesielementtejä Khnopff kuvasi hiljaisissa Fossetin maisemissaan. Millaisin maalauksessa vesihaudassa makaavan Ofelian kirjallusta kauniista kankaasta tehty asu on sekin vesielementtiin kiinnitetty.

Khnopffin maalauksessa naisen asu näyttää sulautuvan surrealistiseen huonetilaan. Tämä efekti muistuttaa 1800-luvun loppupuolen taiteen kuvauksia, jotka esittävät naisen kelluvana hahmona. Ofeliamainen vedessä kelluva naishahmo on sukua kuvastolle, jossa yhdistyy naisellinen painottomuus ja nukkuva nainen. Vesi luonnon peilinä toimi naisen itseriittoisuuden lähteenä ja peilikuvana: vedestä hän oli syntynyt Venuksena ja veteen hän oli kuoleva Ofeliana.¹⁶³

Khnopffin ja Millaisin kelluva nainen on yhdistettävissä merenneidon kuvaamisen ikonografiaan. Viktorianisen taiteen ikonografia adoptoi vapaasti traditionaalisia tyyppejä omaan visioonsa. Merenneidon hybridihahmo kuvastaa naisen synnillisen kiehtovia voimia. Shakespearen merenneitomainen Ofelia on esimerkki prerafaeliittien obsessiosta, hukkuen kuolevasta naisesta.¹⁶⁴

161 Vaakunamainen paneeli muistuttaa heraldisesta systeemistä, jota *fin-de-sièclen* taide käytti sieluntilojen kuvaamisen keinona (Jullian 1973, 21).

162 Delevoy et al. 1987 (1979), 505. Fernand Khnopff kirjasi mieltymyksiään ja karaktääriään Lily Maquetin tunnustuskirjaan maaliskuussa 1891. Vastaus lempikukkaa koskevaan kysymykseen on *deadish red lily*.

163 Dijkstra 1986, 127, 132.

164 Auerbach 1982, 94-96.

3. Kuolema, muisto ja menetys

Läheisen henkilön menetys ja muisto innoittivat 1800-luvulla romanttista kuoleman käsittelyä sekä uutta hautojen ja hautuumaiden palvontaa. Muisto antoi kuolleelle eräänlaisen kuolemattomuuden. Muistoa ylläpidettiin meditoimalla ja kukilla muistaen. Muiston kultti levisi yksilöstä yhteisöön. Uusi yhteisön käsite syntyi 1700-luvun lopulla ja kehittyi 1800-luvun aikana, jolloin ajateltiin, että yhteisö muodostuu sekä kuolleista että elävistä. Kuolleitten kaupunki oli elävien yhteisön kuvapuoli ja vastine. Kuolleiden muistoa säilyttävät monumentit toimivat näkyvänä merkkinä heidän kaupunkinsa pysyvyydestä.¹⁶⁵

Kuoleman kultti herätti muiston kultin. Menetetyn muistoa pidettiin yllä muun muassa näköismuistoesineen¹⁶⁶ ja uuden taianomaisen keksinnön, valokuvan, välityksellä. Muiston vaaliminen liittyi kuoleman kieltämiseen ja varhaisen valokuvataiteen magiikkaan, joka lupasi mahdollisuuden kuolemattomuudesta. Vaikka menetys oli peruuttamaton, intensiivinen sureminen keksi uudet keinot pitää menetetty henkilö tai asia elossa. Tämä koski myös menetettyihin paikkoihin liittyvää nostalgisointia.

Khnopffin fragmentaarisessa teoksessa yksityiskohdat viitoittavat tietä syvemmälle maalauksen sisältöön, joka liittyy menetyksen ja muiston vaalimisen maailmaan. Tässä maailmassa toistuvuuksilla, eräänlaisilla näköisyyksillä ja valokuvan käytöllä on keskeiset osansa. Khnopffin maalauksessa *I lock my door upon myself* esiintyvä hahmo ja esineistö toimivat muistojen herättäjinä huonetilan ilmentäessä sisäisiä ajatuksia.

Fernand Khnopffin taidetta leimasi pakonomainen tarve kuvata tiettyä henkilöä, esineistöä ja paikkaa. Henkilöllä, esineistöllä ja paikalla oli taiteilijalle henkilökohtainen ja symbolinen merkitys. Pakonomainen toisto liittyi haluun turvata

165 Vovelle 1983, 467, 482, 584, 610; Ariès 1975, 55-56, 67-68, 72-74.

166 Näköismuistoesinettä käytettiin muiston vaalimisessa jo keskiajalta lähtien, jolloin suhtautuminen kuolemaan muuttui länsimaisissa yhteisöissä. Ihminen tiesi kuoleman läsnäolon itsessään, ja elämää rakastettiin sen lyhyden takia. 1100-1400-lukujen aikana kolme kategorialla mielikuvia yhdistyi: kuoleman kuva, yksilön tieto hänen omasta biografiastaan sekä intohimoinen kiintyminen asioihin ja olentoihin, jotka omistettiin omassa elämässä. Tämä ajattelutapa ilmeni realistisissa muistomerkkipatsaissa ja kuolinnaamioissa, jotka yrittivät tuottaa uudelleen elävän henkilön piirteet (Ariès 1975, 37-38, 44-48, 51-52).

muistot, jotka koskivat Marguerite Khnopffia ja Brüggeä. Merkitykselliset objektit toimivat välittäjinä menetettyihin asioihin. Khnopffin maalaus on kuvaus tästä muistoista ja unelmista kumpuavasta maailmasta.

Fernand Khnopff käytti valokuvaa kolmella tavalla. Ensinnäkin hän käytti itseotettuja kuvalaattoja mallien ja esineiden paikoilleen pistämisessä. Toiseksi hän käytti valokuvaa reproduktiossa tietyistä maalauksista ja veistoksista, joita työsti edelleen merkiten ne allekirjoituksella. Kolmanneksi hän käytti valokuvaa muistinsa apuna kuvatessaan lapsuuden kaupunkiaan Brüggeä, jota ei enää aikuisena halunnut nähdä omin silmin.¹⁶⁷ Brüggen maisemat alkoivat esiintyä Khnopffin teoksissa fragmentteina jo vuodesta 1889 lähtien. Oma lukunsa ovat 1900-luvun Brügge-maalaukset, joista useat pohjautuvat Georges Rodenbachin kirjan *Bruges-la-Morte* ensipainosta kuvittaviin heliogravyyreihin.

Valokuvan moninaiset käyttötavat paljastavat jotakin olennaista taiteilijan suhteesta sisarensa ja lapsuuden kaupunkiinsa. Khnopffin maalaus *I lock my door upon myself* toimii meditatiivisena muiston säilyttäjänä. Menneisyyden nostalgiaa huokuva maalaus toimii pakopaikkana paratiisilliseen alkutilaan. Toisaalta teoksen valokuvamaisuus kertoo menetyksestä, sillä menneisyyteen kuuluva ikuistettu hetki on todellisuudessa lakannut olemasta.

3.1. Valokuvan fataali taika

Kuolema on läsnä valokuvassa, oli kohde kuollut tai ei. Valokuvan surumielisyys johtuu sen kyvystä siirtää todellisuus menneisyyteen. Roland Barthes on pohtinut valokuvan luonnetta: sen liikkumattomuutta, hetkellisyyttä ja kykyä kuolettaa kohteensa. Barthesin mukaan valokuva on se paikka, johon järjellinen aikamme sijoittaa kuoleman. Valokuvat saavat aikaan menetyksen tunteen; valokuva kertoo sen mitä on ollut. Tämä melankolinen pohdinta yhdistää valokuvan kontemplaatioon, ajatuksiin vaipumiseen.

¹⁶⁷ Ks. liite 2.

Barthes huomauttaa, että valokuvaan liittyy kolme tekijää: kuvaaja, kuvattu ja kuvan katsoja. Valokuvaus muuntaa subjektin objektiksi, kohteeksi, esineeksi.

Näyttelemiseen ja teatteriin viittaava poseeraaminen kuuluu valokuvan luonteeseen – valokuva on itsen muuttumista toiseksi. Valokuva ei ole todellisuuden kopio, vaan taianomainen otos, jolla on taipumus säilyttää tunteita, kuten rakkautta.¹⁶⁸

Valokuvan funktion rakkaan muiston varjelemisessa liittyy viktoriaanisen ajan perinteeseen ottaa valokuvia kuolleista rakkaista. Jay Rubyn tutkimus käsittelee tähän traditioon pohjautuvia *post-mortem*¹⁶⁹ -valokuvia, joita ei juurikaan ole käsitelty taidehistoriallisissa tutkimuksissa. *Post-mortem* -valokuvissa näkyy suhtautuminen kuolemaan, jota muistetaan kuten elämää – 1800-luvulla kuolema oli osa elämää. Valokuvan ensimmäisinä vuosikymmeninä, vuosina 1840-1880, näköiskuvaksi kutsuttuja *post-mortem* -valokuvia otettiin ammattilaisilla. Yleensä kuolleet kuvattiin ikään kuin he nukkuisivat. Koska kuolleita ei saanut herättää, kunnioittavaa hiljaisuutta oli noudatettava kuolinhuoneessa. Ammattivalokuvaajilla oli omat ohjeistonsa vainajan esikäsittelylle ja uni-illuusion aikaansaamiselle. Apuna käytettiin muun muassa peiliä (kuva 31). Myöhemmin 1880-luvulla Kodak-kamera mahdollisti muillekin kuolemaa muistavan kuvaamisen praktiikan.¹⁷⁰

Ruby huomioi 1800-luvun kuvataiteessa elävän kauniin kuolleen naisen kuvaston vaikutuksen *postmortem* -valokuvaajiin. Vaikutus näkyi tavassa kuvata kuolleet ikään kuin he olisivat yhä elossa. Mikäli kuolema oli tuore ja vainaja ”hyvässä kunnossa”, kuolleen silmien annettiin jäädä auki. Joissakin tapauksissa sisälle painuneet silmät peittivät suljetut luomet maalattiin avonaisiksi silmiksi (kuva 32). Vainaja saatettiin asettaa istumaan tai pystyasentoon elollisuuden korostamiseksi. Ainoastaan kuvaan sisällytetyt valeasuiset kuoleman vertauskuvat, esimerkiksi kuihtuneet kukat ja pysähtynyttä aikaa näyttävä kello, paljastivat totuuden. Rubyn esittelemään kuvamateriaaliin kuuluu kiinnostava esimerkki *post-mortem* -valokuvasta, jossa elävän oloinen kuollut nainen istuu vierashuoneen nojatuolissa. Profiilissa kuvatun, ajatuksiinsa vaipuneelta näyttävän ja yläilmoihin katseensa kohdistavan naisen takana

168 Barthes 1985, 15, 19, 37, 61, 82-86, 90-91, 94-95, 100, 102.

169 Sanat *post mortem* tulevat latinankielestä ja tarkoittavat kuoleman jälkeistä. *Post-mortem* -valokuvat tunnetaan myös nimillä muistomuotokuva tai *memento mori*.

170 Ruby 1995, 1-3, 8, 52-63. Ruby käyttää näköiskuvasta termiä ”likeness”. Ammattilaiset olivat tietoisia käsitteiden ”likeness” ja ”portrait” välillä. ”Likeness” viittasi näköiskuvan samankaltaisuuteen kun taas muotokuvaan liittyi tunneilmaisu individuaalin sielun kuvaamisessa.

näyttäytyy piano, jonka päällä näkyy *post-mortem* -kuva samasta naisesta (kuva 33). *Post-mortem* -valokuvia voi verrata niitä edeltäviin surumaalauksiin, jossa kuollut esitettiin elossa omassa tutussa ympäristössään, usein elävän kokoisena. Valokuvaa oli harvoin personalisoitu eli paljastettu jotain yksilöllistä kuolleesta henkilöstä. Kuvaan lisätyt objektit olivat harvoja poikkeuksia lukuunottamatta standardilisäyksiä, eikä kuolleen elämänsä aikana kuuluvia esineitä. Sen sijaan kuollutta muistavien henkilökohtaisiin esineisiin kuuluivat *post-mortem* -valokuvan sisälleen kätkemät amuletit, muistokorut, joihin oli istutettu valokuva kuolleesta.¹⁷¹

Fernand Khnopffin maalauksesta *I lock my door upon myself* löytyy viitteitä *post-mortem* -valokuvien vaikutuksesta. Tyhjäkätseinen, liikkumaton ja unelias naishahmo on kuoleman muotokuva: naishahmo on yksilön tunteen ja sielun kuvaus. Näköiskuva löytyy ikuisen unen allegoriasta. Hautajaiskukkina tunnetut liljat kertovat kohteen olevan kuollut. Maalauksessa etualalla roikkuva rikkinäiseksikin luokiteltava amulettia muistuttava riipus voi viitata muistokoruun, josta puuttuu kuolleen kuva. Riipuksen takana avautuva sisätila toimii varjeltuna muistona. Kuten viimeksi mainitussa esimerkissä *post-mortem* -valokuvasta, Khnopffin maalauksessa kuoleman kuva toistuu maiseman kuoleman kuvassa. Tämä fragmentaarinen detalji lisää maalauksen valokuvamaisuutta.

Linda Nochlin on tutkinut modernille taideteokselle ominaista fragmentaarisuutta. Nochlin katsoo juuri valokuvan olevan modernin kulttuurin päälähde. Fragmentaarisuuteen liittyviä leikattuja elementtejä voidaan Nochlinin mukaan tulkita fetissinä, metonymiana tai ilmoituskilpinä. Nochlinin yksi fragmentaarisuutta kuvaava esimerkki on Édouard Manet'n *Folies-Bergères* baarikuva (kuva 34), jonka keskeiset elementit ovat mielestäni verrattavissa Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* sisältöön ja yksityiskohtiin. Yhdistävät tekijät rakentuvat kuva-asettelusta, heijastuksista ja keskeisen hahmon katseesta. Etualan kivettynyt ylävartalosta leikattu naishahmo on kuvattu kahden maailman välille, Manet'lla maailmat erottaa toisistaan baaritiski ja sen hyödykkeet, Khnopffilla taso ja kuihtuvat liljat. Molemmissa maalauksissa etuala on kuvattu tarkasti mutta elottomasti, kun taas taka-alalle jäävä näkymä on epäselvä ja

171 Ruby 1995, 34-37, 41, 69, 72, 109, 160.

vääristynyt.¹⁷²

Niin Manet'n kuin Khnopffin maalauksissa peili heijastaa toista todellisuutta. Fragmentaarisisissa teoksissa voi nähdä hidastettuun filmiin assosioituvia moninkertaisia aikamomentteja sekä vaihtoehtoisten näkökulmien suuren määrän. Keskeisten naishahmojen liikkumattomat ja uneliaat katseet kohdistuvat kaukaisuuteen, ulos kuvasta. On olemassa useita tutkimuksia, jotka painottavat Manet'n samastumista baarineitton. Myös Khnopff siirsi oman identiteettinsä maalauksensa melankoliseen naishahmoon. Molemmat taiteilijat kätvivät myös todellisen intohimonsa kohteen maalaukseensa.¹⁷³

Valokuvasta lähtöisin olevaa modernistista vaikutelmaa on tutkinut myös Michael Fried, joka lukee Folies-Bergèren baarineidon Manet'n vaikeasti luettaviin naiskuviin. Fried on kiinnittänyt huomiota mallin katseeseen ja eleisiin, joihin Manet'lla liittyy usein jäätävyyttä ja passiivisuus. Tämän silmiinpistävän kylmän katseen Fried assosioi Manet'n – myös pornografisten - valokuvien käyttöön. Esimerkkinä kylmästä katseesta toimii *Olympia* (1863). Valokuvan käyttöön saattaa pohjautua juuri se outous, jolla Manet'n maalauksia on usein tituleerattu. Manet maalasi siis valokuvaa, reproduktiota mallista. Valokuvamaisuus näkyy yksinkertaisessa, littanoidussa ja pysähtyneessä muodossa.

Manet'n mallin käsittelyssä ilmenee valokuvamainen efekti, jossa mallin tyhjä ja ilmaisematon katse suuntautuu ulos taulusta. Tämä vieraannuttava seikka etäännyttää katsojan, mutta pyytää samalla katsomaan. Myös itsetietoisesti poseeraavien, passiivisten hahmojen narratiivista pois liukuvat eleet häiritsivät yleisöä aikanaan.¹⁷⁴

Knopffin maalauksen *I lock my door upon myself* staattinen, passiivinen ja itsetietoinen naishahmo voidaan nähdä valokuvan käytön aiheuttaman vieraannuttavan vaikutelman tuloksena.

172 Nochlin 1994, 30-31, 34-36, 38, 41-43.

173 Édouard Manet'n maalauksen tilan representaatiota, katsojuutta ja katseen dynamiikkaa on analysoinut muun muassa Naomi Merrit (Merritt 2009). Manet'n identiteetin siirrosta ja rakastettuun kohdistetusta pakkomielteestä ks. esim. Kern 1996, 82-86.

174 Fried 1996, 154-156, 286-289, 307, 325-327, 339. Manet'n termi *non-absorptiveness* toimii sisäisyyden indeksinä, hahmoihin ei saa yhteyttä eikä kontaktia.

3.2. *In Memoriam*: Marguerite Khnopff

Fernand Khnopffin ystäviltäänkin salaama valokuvaharrastus paljastui vasta taiteilijan kuoltua.¹⁷⁵ Arkistoista kävi ilmi, että Khnopffilla oli ollut tapana valokuvata Marguerite Khnopffia poseeraamassa teatraalisesti erilaisissa asuissa, myöhempinä vuosina enemmän myös erikoisen esineistön keskellä (kuvat 35-36).¹⁷⁶ Näiden juhlallisten ja harrasten valokuvien pohjalta syntyi lukuisia esoteerisia teoksia. Valokuvat palvonnanalaisesta sisaresta voivat heijastella sisaren haamun kaptivointiin tarkoitettuja välineellistettyjä rituaaleja.¹⁷⁷ Yksityiset teatraaliset rituaalit muistuttavat taikuuden aurasta, joka liittyi varhaiseen valokuvaukseen.

Fernand Khnopff immobilisoi mallinsa, jota manipuloi kuin mannekiinia. Valokuvan käyttäminen teosten sommittelussa toimi Khnopffilla palvontaan liittyvänä näyttämölle panona. Teokset olivat tarkoin suunniteltuja; valokuva auttoi eliminoimaan pois kaiken spontaanin. Valokuvan efekti näkyy yleisessä keinotekoisuuden ja aineettomuuden ilmapiirissä sekä kuvatun hahmon oudossa staattisuudessa ja etäisyydessä. Yhtenä esimerkkinä valokuvan avulla syntyneistä teoksista on *Memories* 1889 (kuvat 37-39). Taiteilijan ihailema Marguerite-sisar esiintyy mallina teoksen seitsemälle naiselle. Sekä pastellityön nimi että samea, himmeä ruskeaan taittuva värimaailma viittaavat muistoihin ja menneeseen aikaan. Eri asennoissa kuvatut painottomilta vaikuttavat naishahmot toistuvat teoksessa ikään kuin eri momenteissa, erillisissä irrallisissa aikavyöhykkeissään. Khnopffin järjestämä kokonaisuus on nähtävä taiteilijan muistojen fragmenteista muodostuvana introspektiona.

Margueriten, muusan ja papittaren, valokuvaan pohjaava *Du Silence* (1890) (kuva 40) dematerialisoi ja idealisoi mallinsa, joka ei päästä lähelle vaan katsoo etäisyyteen. Sisaren olemus on patsasmainen. Marguerite on lopulta muutettu patsaaksi maalauksessa *I lock my door upon myself*, joka kuuluu edellä mainittujen teosten - *Memories* ja *Du Silence* - kaltaisiin valokuvan vaikutuksen alaisiin teoksiin, jossa realismi yhdistyi fantasiaan. Rakkaus säilyi ”ikuistetussa” hetkessä, johon palvonnan kohde oli objektoitu. Toisaalta ihminen sinä tiettyä hetkenä oli lopullisesti menetetty.

¹⁷⁵ Delevoy 1982, 173.

¹⁷⁶ Fernand Khnopff suunnitteli kostyymejä muun muassa teatteriesityksiä varten.

¹⁷⁷ Fernand Khnopffin mahdollisesta valokuvien rituaalisesta käytöstä on kirjoittanut aiemmin muun muassa Jeffery Howe (Howe 2004. *Academic Search Complete*).

Fataali valokuva toimi fetisismien välineenä. Khnopffin valokuvan käyttötapa mahdollisti moninkertaistuksen - valokuva palveli taiteilijan Marguerite-sisareen kohdistuvaa toistamispakkoa. Taiteilija antoi valokuvata teoksiaan, joita retusoi ja lopuksi signeerasi. Esimerkiksi sisaren hahmoa kuvaavan *Solituden* retusoitu versio valmistui 1891. Dorothy Kosinski on analysoinut kiinnostavasti tätä Khnopffin tuotantoa valottavaa näkökulmaa. Khnopffin yhteistyöstä valokuvaaja Alexandren kanssa syntyi lukuisia reproduktioita. Kosinski näkee Khnopffin valokuvamaiset teokset idealistisen, mystisismiä ja okkultismia heijastavan estetiikan ilmaisuna, jossa on kyse kuvan tekemisen ontologian pohdinnoista. Kosinski kiinnittää huomionsa Khnopffin ikonografiassa toistuviin teemoihin, kuten heijastuksiin ja ikkunoihin, mutta keskittyy silmiin ja tiukkoihin, tuijottaviin, verhottuihin ja poiskäännettyihin katseisiin. Usein abstrakteihin taustatiloihin yhdistetty ”aggressiivinen silmä” oli Khnopffille hahmoja fragmentoiva tehokeino - kuvallinen väline, joka kertoo valokuvan leikkauksesta. Yhdyn Kosinskin tulkintaan maalauksen *I lock my door upon myself* androgyynisestä hahmosta: taiteilijanarkissos on itse tuo androgyyni sisäänpäin kääntyneine katseineen. Taiteilija itse muuttuu heijastukseksi, joka on representaatio hänen omassa kuvamaailmassaan.¹⁷⁸

Maalauksen androgyyninen naishahmo on intimiteetti, taiteilijan itsensä ilmeneminen kaksoisolentona teoksessa. Androgyyniset ovat myös naishahmoon rinnastuvat vastakkaiseen suuntaan katsovat Hypnoksen patsaan kasvot, jotka toistavat Marguerite Khnopffin piirteitä. Koska kaksoisolento ei koskaan ole täydellinen toisinto, se itsessään viittaa fragmentaation ja erillisyyden olemassaoloon. Ajatus androgyynistä sukupuolet yhdistävänä ja ylittävänä välittäjähahmona korostaa taiteilijan ja sisaren välistä henkistä liittoa.

Taiteilijan pakonomaisen suhtautumisen sisarensa on huomannut myös Michel Draguet.¹⁷⁹ Khnopffin valokuvan käyttötapa salli taiteilijan päästä lähelle malliaan. Valokuva auttoi kyseenalaistamaan todellisuuden; valokuvan kautta Khnopff pääsi lavastamaan todellisuutta mieleisekseen.¹⁸⁰ Draguet vertaa Khnopffin tuotantoa Julia Margaret Cameronin valokuvien melankoliaan, psyykkiseen syvyyteen ja tunnetilan välittömyyteen.¹⁸¹ Katson maalauksen *I lock my door upon myself* muistuttavan

178 Kosinski 1999, 145-150.

179 Draguet 2004, 3.

180 Draguet 2004, 42-43, 46.

181 Draguet 2004, 54-55.

Cameronin klassisiin ja myyttisiin kirjallisiin aiheisiin liittyvien hahmojen runollisia valokuvia. Cameronin valokuvien naishahmot toimivat surun, onnettoman rakkauden ja menetyksen ilmauksina. Viktoriaanisesta maailmasta lähtöisin olevien mallien esittämät hymyttömät keskeishahmot ottavat kohtalonsa vastaan viileän rauhallisesti.

Maalauksen *I lock my door upon myself* naishahmo on kuvattu haalistuneessa sisätilassa, jonka esineet voi nähdä melankolisen naishahmon seuralaisina, eräänlaisena muistojen populaationa. Tämä asettelumalli tuo mieleen aiemmin mainitut *post mortem* -valokuvat. Erotukseksi niistä Khnopff asettelee esille henkilökohtaisia salaiseen rituaaliin liittyviä objekteja. Khnopffin maalauksessa *I lock my door upon myself* on huone, josta voi poimia esille fragmentaarisia asioita, esineitä ja olioita. Sisäistä tilaa kuvaava aavemainen huone on pyhitetty Marguerite Khnopffin muistolle. Huoneessa esiintyvät merkitykselliset objektit toimivat sisareen liitetyn muiston henkiin herättäjinä.

Knopffin maalauksessa Margueriten muistoon ankkuroituvia toisteisia fragmentaarisia detaljeja ovat allegorinen Hypnoksen patsas, metonymisesti toimiva maisemanäkymä, antropomorfiset kukat¹⁸² ja fetissin kohteena olevat kankaat¹⁸³. Ne liittyvät menetettyyn rakkaaseen suoraan tai välillisesti. Ovi-aihe voidaan lukea merkitykselliseksi ja henkilökohtaiseksi elementiksi, jonka taiteilija liitti vuonna 1887 sisarensa Margueriten muotokuvaan.¹⁸⁴ Muotokuvassa Marguerite seisoo suljetun oven edessä. Maalauksessa *I lock my door upon myself* ovi takatilaan on auki, vaikka teoksen nimi viittaa oven lukitsemiseen. Marguerite esiintyy nyt unen jumalana ja maalauksen esittämän sisäisyyden vartijana. Kuoleman muotokuvan päähenkilö on kaksoisolento, joka kätkee naamionsa taakse taiteilijan sisäiset tunteet. Maalaus *I lock my door upon myself* on muisto muusalle, jolla oli keskeinen symbolinen rooli taiteilijan tuotannossa.

182 Fernand Khnopff yhdisti lilja-aiheen sisarensa muun muassa *Solitude* -teoksessa, jossa lilja viittaa pyhimysmäisen naisen ikonografiaan.

183 Kankailla tarkoitetaan niitä asusteita ja vaatteita, joita Fernand Khnopffin valokuvien perusteella sisar Marguerite piti yllään poseerattaessaan veljelleen. Myöhemmät teokset, kuten *L'Encens* (1898) ja triptyykki *D'Autrefois* (1905), toistavat Khnopffin kankaisiin ja vaatekappaleisiin kohdistuvaa viehtymystä. Maalauksen *I lock my door upon myself* takapaneelissa esiintyvä toistuva fragmentti, vaakunamainen lilja-aihe, esiintyy edellä mainituissa kankaissa. Myös teoksesta *Le secret* (1902) löytyvä koristeellinen liina muistuttaa erehdyttävästi maalauksen *I lock my door upon myself* sinertävää kangasta. Teoksista lisää ks. Delevoy et al. 1987 (1979), 308-309, 333, 345-346.

184 Khnopffin tuotannolle keskeistä ovi-teemaa on käsitelty myös Michel Draguet (Draguet 2004, 37-39).

Myös Sharon Hirsh näkee Khnopffin maalauksen mielikuvituksellisen huonetilan mielen tilana, joka on täytetty muistojen palvontaan, nostalgiaan ja mietiskelyyn viittaavilla elementeillä. Hirsh katsoo Khnopffin objekteilla ilmaistun liittyvän 1800-luvun yleiseen sisäisyyden kaipuuseen. Hirshin esittämä vanhaan valokuvaan assosioituva antiikkisen huoneen kuluneisuutta käsittelevä aspekti viittaa läheisesti symbolistisen mielen nostalgian ja vanhojen sisätilojen väliseen liittoon. Teoksessa kuvattu sisätila olisi näin symbolistinen vastaus kaupungin katuelämän angstin dilemmalle. Hirsh vertaa Khnopffin maalauksen sisältöä Georges Rodenbachin runoon *La règne du silence* (1891). Rodenbachin runo kertoo melankolisesta huoneesta, joka elää omaa elämäänsä eikä nuoruuden valon paetessa halua vanhentua yötä kohti.¹⁸⁵ Hirshin esille nostama Rodenbachin runo tuo mieleen Khnopffin opettajan, Xavier Melleryn, tuotannon intiimit, aavemaiset, yliluonnolliset, arvoitukselliset ja hiljaisuudessa omaa salaista elämäänsä elävät huoneet (kuva 41).

3.3. Brügge - kuollut kaupunki

Mainitsin aiemmin Fernand Khnopffin taiteessa toistuvan detaljin, Brüggeä kuvaavan maiseman. Lapsuuden kaupungin näkymät alkoivat esiintyä Khnopffin tuotannossa heijastuksenomaisina fragmentteina vuodesta 1889 lähtien. Valokuvamainen fragmentti avaa myös maalauksessa *I lock my door upon myself* näkymän kuolleeseen, aavemaiseen ja autioon kaupunkiin.

Avec Georges Rodenbach. Une ville morte (1889) ja *Avec Grégoire Le Roi. Mon coeur pleure d'autrefois* (1889) ovat ensimmäiset teokset, joissa Brügge näkyy takalalla. Taustan uneliaaseen kaupunkiin rinnastettu ekstaattisesti ajatuksiinsa uppoutunut nainen yhdistää teokset maalauksen *I lock my door upon myself* ikonografiaan.

Useita versioita saanut *Avec Grégoire Le Roi. Mon coeur pleure d'autrefois* näyttää swedenborgilaisiksi kehiksi tai ajatuskupliksi tulkittavat ympyrät sisimmän heijastuksina. Le Royn runokokokoelman kansikuvan nainen suutelee peilikuvaansa.

¹⁸⁵ Hirsh 2004, 14, 238-238, 241, 242. Myös Jeremy Stubbs ottaa Georges Rodenbachin analogioista ja korrespondensseista rakentuvan runosarjan käsittelyynsä viitatessaan *fin-de-sièclen* estetiikan leijuvaan, utuiseen, alitajunnan syövereitä tutkivaan kieleen (Stubbs 2000, 162-167).

Taka-alalla näkyvä vanhan kaupungin siluetti on naisen sielun heijastuma. Menneisyyden muistot ja todellisuus yhdistyvät teoksessa, jossa aika on pysähtynyt. Kuten maalaus *I lock my door upon myself*, teos toimii nostalgisena muiston säilyttäjänä.

Kuten aiemmin on käynyt ilmi, Khnopff oli kiinnostunut Swedenborgin opeista. Niihin kuuluivat ajatukset lapsuudesta paratiisinomaisena tilana.¹⁸⁶ Haave kadotetusta paratiisista kiinnittyi Khnopffilla lapsuuden Brüggeen. Menetetty mutta muistoissa elävä Brügge toimi pakopaikkana tyydyttämättömästä todellisuudesta. Kuolleiden muistoa säilyttävistä monumenteista rakentuva kaupunki assosioitui Khnopffin mielikuvituksissa menetettyyn rakkauden kohteeseen. Kaupunki oli muistomerkki ja kuolleen kuva.¹⁸⁷

Maalauksessa *I lock my door upon myself* Brüggen maisema on sijoitettu Margueriten muistomerkkinä toimivan patsaan oikealle puolelle suuntaan, johon patsaan näkemättömät silmät on kohdistettu. Sekä patsas että maisema esittävät vain osan kokonaisuudesta: ne ovat fragmentteja, jotka toimivat metonymisesti. Kuolinnaamiota muistuttavan patsaan ja kuolleen kaupungin rinnastamisen kautta Marguerite identifioituu Brüggeen.

Fernand Khnopffin kuvaukset Brüggestä pohjautuivat hänen mielikuviinsa ja muistoihinsa. Muistin apuna Khnopff käytti E. Neurdainin 1880-luvulta lähtöisin olevia valokuvia, mutta antoi mielikuvituksensa muokata näitä fragmenttaarisia representaatioita.¹⁸⁸ Erilaisten ajallisten ja paikallisten todellisuuksien tasot yhdistyivät taiteilijan teoksissa romanttiseksi nostalgiaksi.¹⁸⁹

Maalauksessa *I lock my door upon myself* näkyy taiteilijan monokromiaa lähentyvä väripaletti, joka viittaa valokuvan vaikutukseen. Erityisesti Brüggeä kuvaavan

¹⁸⁶ Sarajas-Korte 1966, 172-173.

¹⁸⁷ Kaupungin identiteetin tunnusmerkeistä rakentuneen naisen aihe toistuu Fernand Khnopffilla myöhemmin muun muassa jo aiemmin mainitussa triptyykissä *D'Autrefois* (1905).

¹⁸⁸ Kosinski 1999, 151.

¹⁸⁹ Marie-Sofie Lundström on tutkinut nostalgiaan ja muistoihin liittyvien matkamuistojen metonymistä luonnetta. Yksilöllisen kokemuksen muistoissa narratiivi rakentuu fragmenteista. Historian eri kerrosten läpi matkaamisen metaforana Lundström käyttää palimpsestia. Palimpsesti viittaa kirjoituspintaan, jossa on jälkiä aiemmista teksteistä; alkuperäinen teksti on myöhemmin pyyhitty tai raaputettu pois ja korvattu uudella tekstillä (Lundström 2007, 16-17, 29).

näkymän rusehtavaan ja harmaaseen tahtuvat värit luovat teokseen kaukaisuudesta ja hiljaisuudesta kertovan atmosfäärin. Aution kaupungin näkymään kuvattu yksinäinen selkensä kääntänyt hahmo korostaa surumielistä menetyksen tunnetta.

Jo Khnopffin 1880-luvulla valmistuneista Fossetin kuvauksista löytyy maisemaan sulautuva, yksin vaeltava hahmo. Yksinäisen, melankolisen ja ympäristöönsä analogisen suhteen kautta kiinnittyvän hahmon teema toistui taiteilijalla läpi elämän. Kiinnostava esimerkki tästä on maalauksen *I lock my door upon myself* tummiin pukeutunutta hahmoa hämmästyttävästi muistuttava hahmo teoksessa *La vieille en hiver* (kuva 42). Varhaisissa Fossetin hiljaisuutta huokuvissa maisemissa yksilön sieluntila yhdistyy henkistyneeseen luontonäkymään. Vastaavanlainen mielikuvituksellinen suhde luontoon löytyy romantiikan ajan maalauksista, joissa taiteilija toimi yliluonnollisen maiseman tulkkina.

On mahdollista, että Fernand Khnopff oli jo vuonna 1891 tietoinen siitä, että Georges Rodenbach käytti ennennäkemättömän rohkeasti romaaninsa *Bruges-la-Morte* kuvituksessa valokuvia (kuva 43). Tämä näkökulma lisää Brüggen maiseman merkityksellisyyttä teoksessa *I lock my door upon myself*. Valokuvat muodostivat vuoden 1892 alkupainoksessa tärkeän narratiivia tukevan elementin romaanille, jonka keskeinen teema on kuolema.

Ajatus valokuvasta nostalgian välineenä, kuolemasta muistuttajana ja todellisuuden reliktinä yhdistää Khnopffin ja Rodenbachin teoksia. Rodenbachin *Bruges-la-Morte* on psykologinen romaani, joka kertoo relikteistä ja valokuvasta. Romaanissa valokuvien käytön idea liittyy ajatukseen valokuvasta *memento morina*.¹⁹⁰

Mielenkiintoista on, että Rodenbachin romaania kuvittavista alakuloisista Brüggeä kuvaavista valokuvista puuttuvat ihmiset lähes tyystin. Valokuva on metafora - kaupunki on personifikaatio.

4. Kuoleman mielenmaisema

¹⁹⁰ Georges Rodenbachin romaania *Bruges-la-Morte* kuvittavien valokuvien olemusta on pohtinut muun muassa Paul Edwards (Edwards, 2000).

Vuosisadan lopun tunnelmaan viittaava *fin-de-siècle* -termi kertoi modernisaation aiheuttamasta ahdistuksesta ja tulevaisuuden pelosta. Termi levisi yleiskäyttöön 1800-luvun lopulla, ja sillä viitattiin tunteeseen kulttuurin vanhenemisesta ja henkisten voimavarojen ehtymisestä. Taiteessa viipyi melankolian ja nostalgian tunnelma. Modernisaation aiheuttamassa arvotyhjiössä kärjistyi *mal-de-siècle*, modernin ihmisen hermoheikkous. Taiteiden alueella eli kuitenkin unelma uudesta sisäisyydestä ja kauneudesta, tosin kytkettynä kuoleman ja häviön teemoihin. Modernin ajan tuottama ahdistus näkyi sisäisiin tiloihin, mielikuvitukseen ja alitajuntaan pakenevilla taiteilijoilla. Psykologinen suuntaus kiinnosti *fin-de-sièclen* aikakautta. Kirjallisuudessa uusi poetiikka rikkoi tarinan sielunmaisemaksi, kuvataiteessa maalaukset esittivät mielenmaisemaa. Tekstit ja kuvat toimivat väylänä sisäisiin mielikuviin ja piilotajuntaan.¹⁹¹

Taiteilija koki poliittisessa, sosiaalisessa ja taloudellisessa asemassa rajuja muutoksia, jotka johtivat taiteilijan vieraantumiseen yhteisöstään. Tämä vieraantumisteema näkyi lisääntyvänä yksilöllisen vapauden ja yksinäisyyteen vetäytymisen ilmiönä, jossa taiteilijan kutsumustehtävällä oli transsendentaalinen vivahde. Taiteilija harjoitti mysteeriä, jonka riitit olivat vain harvojen tiedossa.¹⁹² Taideteokset olivat esoteerisia luonteeltaan. Erilaisiin analogioihin perustuva esoteerisuus liittyy ideaan kokonaistaideteoksesta, joka on itsetietoisuudessaan tiettyssä mielessä saavuttamaton. *Fin-de-sièclen* taiteessa ja taidefilosofiassa esiintyi ajatus totaalisen taideteoksen luomisesta - *Gesamtkunstwerk* -idea ei ollut kaukana uskonnosta tai magiasta.¹⁹³

Mainitsin tutkimuksessani aiemmin 1800-luvun lopun tunnusomaisen tyyppittelevän ja estetisoivan ikonografian, jossa kuva kauniista naisesta voi viitata itseensä runon tai maiseman tavoin. Fernand Khnopffin huonetilaan suljettu naishahmo voi toimia rinnasteisena tai jopa synekdokeena tiettyyn paikkaan liittyvälle kirjallisuudelle. Paikan kokeminen on yhdistettävissä yksilön ja yhteisön sisäiseen mielenmaisemaan, muistoihin ja alitajuntaan.

Fernand Khnopffin maalausta *I lock my door upon myself* on mahdollista tulkita

191 Ks.esim. Lyytikäinen 1991, 7-12.

192 Ks.esim. Beardsley 1976, 276, 283-285.

193 Delevoy 1982, 18.

suoraan belgialaisen aikalaiskirjallisuuden kautta. Valitsemani kirjallinen teos on Georges Rodenbachin romaani *Bruges-la-Morte*, jonka keskeinen teema on kuolema. *Fin-de-sièclen* kuolemanhaaveilun ja melankolisen sieluntilan tulkiksi luonnehdittu Rodenbach vaikutti teksteillään ystävänsä Khnopffin tuotantoon ja toisin päin. Khnopffin maalauksen sisällöstä ja detaljeista on löydettävissä vastineet romaanin sisällölle, korresponssille ja metaforille. Maalaus kertoo kirjallisen taustalähteen tarinaa, kuvan kieli vastaa kielen kuvia.

Vertaamalla Khnopffin ja Rodenbachin tuotantoa yhtäläisyyksiä löytyy runsaasti. Näille symbolistisille kokonaistaideteoksille on ominaista taiteenlajien rajoja rikkova tyyli sekä viehtymys sisätilan teemaan. Maalausta ja romaania yhdistää tuonpuoleiseen kurottava mielikuvitus, kerroksellisuus, fragmentaarisuus, vihjaavuus, arvoituksellisuus, aistiharhaisuus ja alitajunnan syövereistä inspiroitunut pohjavire. Alitajunta liittyi niin kuvataiteessa kuin kirjallisuudessa *fin-de-sièclen* tapaan puhua itsestä, nähdä itsensä ja tuntea itsensä. Vuosisadan vaihteessa spekuloitiin vakavasti luovuuden yhteyttä uneen ja hallusinaatioon.¹⁹⁴ Rodenbachin teosten on huomattu noudattavan estetiikkaa, jossa metaforisen aavemaisen ympäristön luominen toimii sanastona sisäisille ajatuksille.¹⁹⁵ Tämä sisäänpäinkääntyneisyys on ominainen piirre myös Khnopffin taiteessa.

Khnopffin ja Rodenbachin teoksia yhdistää Brügge, jonka kuolemalla ja melankolialla leimattu atmosfääri toimii mielenmaiseman peilinä. Kaupungilla oli oma persoonallisuutensa, joka saattoi näyttäytyä teosten henkilöhahmojen kautta. Symbolistien palvoma Brügge toimii esimerkkinä belgialaisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden taipumuksesta sitoa teoksensa maantieteelliseen paikkaan. Menneiden aikojen rikkaan flaamilaisen kulttuuriperinnön etsintä saattoi johdattaa Khnopffia ja Rodenbachia käsittelemään Brüggen teemaa.

Belgialaisen *fin-de-sièclen* taiteen ja kirjallisuuden samastuminen paikallisuuteen liittyy jo Belgian maantieteelliseen sijaintiin Ranskan naapurissa. Pyrkimys omaan kirjalliseen identiteettiin näkyy konventionaalisten taidelajien rajoja rikkovassa transgressiivisessä kuvastossa, joka sai inspiraationsa flaamilaisesta mystisismistä, saksalaisesta romantiikasta ja englantilaisilta prerafaeliiteilta. Belgialla oli merkittävä

194 Stubbs 2000, 148-149, 160. Vrt. ranskan kielen *inconscience* (not been awake, not aware) ja eng. *unconsciousness*.

195 Stubbs 2000, 164-167.

rooli ranskankielisessä kirjallisuudessa juuri sen eksoottisen marginaalisen luonteen takia.¹⁹⁶

Ville Lukkarinen on huomionut eurooppalaisessa 1800-luvun lopun taiteessa yleisesti vallinneen tiettyjä paikkoja ja niiden atmosfääriä kohtaan liittyvän erityisen kiinnostuksen. "Joskus lähes huomaamattomat merkit yksittäisessä taideteoksessa osoittautuvatkin viittauksiksi, jotka aktivoivat katsojassa voimakkaan tietoisuuden alkuperäisestä paikasta ja/tai alkuperäisestä paikan kohtaamisesta", kirjoittaa Lukkarinen. Subjektiiviseen kokemukseen liittyvä miljöö ilmapiireineen rakentuu uudelleen myös kuvallisten ja kirjallisten tekstien luomasta "kuvastosta". *Fin-de-sièclen* viehtymystä Brüggen kaltaisia syrjään jääneitä kaupunkeja kohtaan voi selittää modernisaation vastustamisena. Runollisia tehtäviä saaneet unenomaiset kuolleet kaupungit olivat siirtyneet ajan tuolle puolen, ne toimivat todellisuutta pakenevien taiteilijoiden turvapaikkana.¹⁹⁷

Belgialaisen *fin-de-sièclen* kirjallisuuden ja kuvataiteen eskapistinen mentaliteetti suosi paikkaan ankkuroimisen ohella uudentyyppistä ilmaisukeinoa. Tämä uusi ilmaisutyyli suosi psykologista ja myytteihin pohjautuvaa kerrontatapaa. Khnopffia ja Rodenbachia vertaillen huomio kiinnittyy pieniäkin elementtejä myöten harkittuun ja samalla tavoin kooditettuun ja vihjaavaan moderniin kuvakieleen. Mainitsen tässä yhteydessä Khnopffin ja Rodenbachin ystäväpiiriin ja vaikutuskenttään kuuluvan Maurice Maeterlinckin (1862-1949). Khnopffia pidettiin aikanaan yleisesti Maeterlinckin ekvivalenttina maalaustaiteessa.¹⁹⁸ Maeterlinckin tuotannosta on löydettävissä käsite korkeammasta itsestä, yliminästä (Higher Self).¹⁹⁹ Katson tämän käsitteen liittyvän aiemmin mainitsemaani *dédoublement*-elementtiin, jossa keskeisten hahmojen persoona väistyy suurien tunteiden tieltä. Tämä hahmojen kerrontaan osallistumisen irrallisuutta ja meditatiivisuutta ilmentävä elementti korostaa teosten sisäisiin tiloihin viittaavaa luonnetta.

4.1. Georges Rodenbach ja *Bruges-la-Morte*

¹⁹⁶ Laude 2000, 195-199.

¹⁹⁷ Lukkarinen 2004, 95, 100-106.

¹⁹⁸ Jullian 1973, 43-44. Boenders et al. 1979, 28-30.

¹⁹⁹ Stubbs 2000, 161.

Fernand Khnopffin ja Georges Rodenbachin teokset saivat alkunsa ideasta, jossa menetetty nainen identifioitiin kuolleeseen muistojen kaupunkiin. Brügge toistui jatkuvasti niin Khnopffin kuvissa kuin Rodenbachin teksteissä. Molemmille Brügge oli mielenmaisema, sieluntila. Khnopffille lapsuuden kaupunki edusti tarkoin vaalittuja yksityisiä muistoja. Rodenbachilla oli oma erityinen rakkaussuhteensa Brüggen kalmansävyiseen arvoitukselliseen atmosfääriin. Rodenbachin tekstit vaikuttivat suoraan Khnopffiin, joka käytti useasti kirjallisuutta inspiraation lähteenään. Se, että Khnopff teki kansikuvan (kuva 44) 1892 julkaistuun *Bruges-la-Morte* -romaanin ensipainokseen, jättää avoimeksi kuvituksen suunnittelun ajankohdan. Katson mahdolliseksi, että maalaus *I lock my door upon myself* ja kuvitus *Bruges-la-Morte* ovat olleet tekeillä samoihin aikoihin. Taiteilijoiden tiivis yhteistyö ja ajatusten vaihto on todettavissa jo Khnopffin 1880-luvun lopun kuolema-aiheisista teoksista *A Beguiling. Et ses cheveux étaient tout rouges de mon sang...* Georges Rodenbach. (1888) ja *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte.*²⁰⁰ (1889) (kuva 45). Rodenbachin romaanin *Bruges-la-Morte* pääjuoni oli hyvinkin saattanut olla Khnopffin tiedossa jo vuoden 1890 paikkeilla ja täten elää taiteilijan mielikuvituksessa.

Prerafaeliitti John Everett Millaisin kuuluisan *Ophelia*-maalauksen ja Khnopffin Rodenbachin romaanin kansikuvituksen yhtäläisyys on ilmiselvä. Ikuiseen uneen nukahtanut naishahmo lepää veden ympäröimänä kukkapedillä. Jos vertaa maalausta *I lock my door upon myself* ja kansikuvaa, yhtäläisyydet löytyvät niin ikään: viittaus Brüggeen, kuoleman hahmo kuolleessa kaupungissa, kukat, unen läsnäolo, pitkäkutrinainen Rodenbachin romaanin punahiuksinen kalpea naishahmo näkemättömine silmineen, kangas tai kuolinliina, suljetut ikkunat. Näynomaiset teokset noudattavat myös samaa kuva-asettelua. Naisen hahmo toimii kaksoisolentona, sisäisen tilan ja mielenmaiseman tulkkina. Hahmon aavemainen olemus voi viitata Khnopffin omaan salaiseen elämään ja menetykseen tai Rodenbachin romaanin protagonistin luomaan kuolleen vaimon haamuun. Sisäiseen tilaan viittaa maalauksessa huonetila, mielenmaisemaan kuvituksessa kaupunki. Molemmissa teoksissa esiintyy myös vanhan rakennuksen ulkoista julkisivua, mikä korostaa etualan sisäiseen maailmaan vihjaavaa luonnetta. Maalauksessa *I lock my door upon myself* kukat ovat tulenpunaisia

200 Sana "Avec" viittaa laajempaan yhteistyöhön taiteilijan ja kirjailijan välillä.

päiväliljoja, romaanin kansikuvituksessa usein erheellisesti liljoiksi²⁰¹ mainitut kukat muistuttavat mielestäni anemonea, jonka tiedetään olleen Rodenbachin lempikukka. Anemone on kuolevan mutta ikuisen rakkauden vertauskuva.

Rodenbachin romaania *Bruges-la-Morte* ja Khnopffin maalausta *I lock my door upon myself* verrattaessa rinnastuksia ja vastaavuuksia löytyy enemmän. Romaanin juoni ja tarinan elementit näkyvät maalauksen fragmentaarisissa ja narratiivisissa yksityiskohdissa. Käyn seuraavaksi läpi romaanin juonen ja käsittelen sen jälkeen tekstiä maalauksen sisällön ja detaljien kautta.

Rodenbachin *Bruges-la-Morte* on tutkielma menetetystä rakkaudesta, intohimosta ja kohtalosta. Romaani kertoo melankolisesta leskimiehestä ja rappeutuvasta Brüggen kaupungista. Päähenkilö Hugues Viane suree yhä viisi vuotta sitten kuollutta vaimoaan. Hän muuttaa Brüggeen, sillä katsoo sen olevan täydellisen surumielinen tyyssija hänen vääjäämättömästi häiriintyneen sielunsa narsistisille edesottamuksille. Brüggestä, kuolleesta kaupungista, tulee kuolleen vaimon kuva. Sosiaalista elämää välttelevä Viane yrittää selvittää kivuliaasta tapahtumasta seuraamalla kuolleen kaupungin alakuloisia labyrinthimaisia katuja ja kanaaleja. Leskimies etsii analogioita menetykselleen. Hän palvoo kuolleen vaimonsa reliktejä, eniten hiuspalmikkoa. Vianen elämäntapa on pakonomainen sureminen. Tarina keskittyy Vianen pakkomielteeseen, joka kohdistuu nuoreen tanssijattareen, Jane Scottiin, jonka Viane uskoo olevan kuolleen vaimonsa kaksoisolento. Jane Scott kyllästyy Vianen seuraan, minkä seurauksena yhdennäköisyys kuolleen vaimon kanssa häviää Scottin valheellisen luonteen käydessä ilmi. Hämmentyneenä Viane käy läpi syyllisyyden kriisin: hän uskoo, että kaupunki seuraa ja halveksii häntä. Draama vie Vianen psykologisen kidutuksen ja nöyryytyksen tielle kohtalokkain seurauksin. Pyhän Veren juhlaulkueen vaeltaessa katolisen kaupungin kaduilla Jane Scott herjaa Vianen varjelemia reliktejä, minkä seurauksena tapahtuu mielipuolinen murha: Viane kuristaa Scottin kuolleen vaimonsa hiuspalmikolla.

Rodenbachin romaani rakentuu personifikaatioista, synestesiasta ja analogioista. Kaupunki rakennuksineen ja huonetiloineen sekä luonnon ilmiöt ja oliot ovat antropomorfisia, ihmisen kaltaisia: kaupungilla on oma luonteensa, kuoleva nainen

201 Silposuonisissa liljoissa ei ole lehtiruotia.

samastetaan nuokkuvaan liljaan, sade itkee, vesi huokailee, poppelit kuiskaavat.

Kuollut kaupunki identifioituu kuolleeseen naiseen:

"Brügge oli hänen vainajansa. Ja hänen vainajansa oli Brügge. Kummankin kohtalot sulautuivat yhteen. Se oli Kuollut Brügge, itse haudattu kivisten rantalaitureittensa väliin, kanavien vesi jähmettyneenä suonissaan, kun meren voimakkaat valtimonlyönnit olivat lakanneet niissä sykkimästä --".

Khnopffin maalauksen pyöreistä peileistä kuvastuu romaanissa kuvailtu sumuinen, sadetta tihkuva miljöö. Kuolevat liljat ovat verrattavissa kuoleman merkitsemään naishahmoon. Khnopffin esittämä Brüggen maisema vastaa harmaudellaan Rodenbachin kuvausta kuolleesta kaupungista. Maalauksen ofeliamaisuus, kuten Khnopffin romaania varten suunnitellun kansikuvituksen ofeliamaisuuskin, esiintyy tekstissä:

"-- hänen hukkuneet Ofelia-kasvonsa kanavien syvyydessä --".

Romaanin päähenkilö kaipaa hiljaisuutta ja yksinoloa, samoin maalauksen kontemploiva kuolemaan liitetty keskeishahmo. Romaanissa Jane Scottin yhdennäköisyys kuolleen vaimon kanssa hypnotisoi Hugues Vianen, joka saa muistoilleen uuden tukikohdan. Khnopffin maalauksen taiteilijan kaksoisolento näyttää hypnotisoidulta. Tyhjäkatseinen hahmo rinnastuu Hypnoksen patsaan kasvoihin, jotka kuuluvat menetetyille sisarelle.

Maalauksessa menetyksen tilaa kuvaava melankolinen naishahmo on sidoksissa maisemataulun tai ikkunan kuolleeseen, harmaaseen kaupunkiin, jossa vaeltaa tummaan kaapuun pukeutunut hahmo.

"-- tämä tyhjiys, missä mikään ei liikkunut, paitsi jotkut vanhat naiset, jotka mustissa leväiteissään, pää hilkkään peittyneenä, palasivat kuin varjot kappelista --".

Romaanin Hugues Vianen ensiajatus tanssijatar Jane Scottista haudasta nousevana vainajana sopii myös ulkoisen olemuksen kuvauksessa yhteen Khnopffin maalauksen hautakiven takaa katsovan naishahmon kanssa. Molemmilla on punaiset kuparinsävyiset hiukset, helmiäishohteiset valkuaiset, syvät itseensä uppoutuneet silmät, hipiä kuin koskematon kukan terälehti ja korkeakauluksinen puku. Niin maalauksessa kuin romaanissakin kaksoishahmo aiheuttaa levottomuutta. Romanin tanssijattaren epäaitous paljastuu räikeällä tavalla: nainen värjää tukkaansa. Keinotekoinen väri saa vastaavuutensa maalauksessa, jossa naishahmon

epäluonnollisesti valuva punainen tukka on kuvattu muusta maalauksesta poikkeavalla tekniikalla.

Romaanissa palvotaan kuollutta valokuvan ja reliktien, kuten hiuspalmikon ja vainajalle kuuluvien vaatteiden kautta. Myös fragmentaarisuudessaan valokuvamaisessa maalauksessa menetetyn muistoa ylläpidetään palvonnan alaisilla objekteilla. Maalauksen muistojen aarteet sisälleen sulkeva lasitettua ruumisarkkia muistuttava muoto tuo mieleen Hugues Vianen lasisen sarkofagin, jonne leskimies oli säilönyt poisnukkuneen vaimonsa hiuspalmikon. Vianen varjeleman lasissa arkussa lepäävän hiusreliktin paikka on pianon päällä. Khnopffin maalauksen hautakivimäinen taso voidaan tulkita myös pianoksi. Romaanin lopussa hiukset toimivat kuoleman välikappaleena. Hiusten ristiriitainen rooli on luettavissa Khnopffin maalauksen pianomaiseen tasoon nojaavan naishahmon korostuneen punaisista, vapaana roikkuvista ja elinvoimaisista hiuksista.

Romaanissa Viane kokee syyllisyyttä ja katumusta hairahduksestaan:

"Niin, hän tahtoi pudistaa päältään pahuuden ikeen! Häntä kadutti."

Romaanissa kaikuu Khnopffia innoittaneen Christina Rossettin runon *Who shall deliver me?* viimeinen säe:

"-- Break off the yoke and set me free".

Rodenbachin romaanin lopussa päähenkilö muuttuu kuolleen kaupungin kaltaiseksi. Khnopffin maalauksessa esiintyvä feminiininen tyyppi on taiteilijan kaksoishahmo, joka on osa kuoleman tematiikkaa hämärässä sisätilassa. Omaa elämänsä elävään huonetilaan on kuvattu yliluonnollisia ilmiöitä, jotka ovat verrattavissa romaanin loppuhuipennuksen tapahtumasarjaan. Näynomainen kallomainen pieni leijuva kuplamaisten kehien ympäröimä Hypnoksen pään toisinto viestii kuolemasta. Jane Scottin kuoleman ennustaa hänen seireenimäinen äänensä:

"-- ikäänkuin kristalli, jonka sointu laajentuu taikarenkaaksi, pyörteeksi, jossa mies kadottaa jalansijan, riuhtautuu mukaan ja antautuu armoille --".

Kaksoisolennon kuoleman yliaistillinen kokeminen kulminoituu seuraaviin sanoihin:

"-- huokasi kuin särkyvä vesikupla --".²⁰²

202 Lainaukset ks. Rodenbach, Georges, 1915. Kuollut Brügge. Suom. Jalmari Sauli. (Alkuteos: *Bruges-la-Morte*) Hämeenlinna: Karisto.

Kuten Rodenbachin teos, myös Khnopffin teos *I lock my door upon myself* kertoo menetyksestä ja intohimoisesta palvonnasta. Maalauksen aavemainen ympäristö kerroksellisine näkymineen - huoneesta rakennuksiin ja rakennuksista kaupunkiin - antaa sisäisille ajatuksille muodon. Omaa sisäisyyttään tarkastelevan naishahmon samalla kertaa osallistuva ja irrallinen olemus on verrannollinen romaanin päähenkilön irrallista alitajunnasta kumpuavaa ajatuksen virtaa kuljettavaan tekstiin. Khnopffin naisolento on tulkittava taiteilijan kaksoisolentona, jonka melankolinen hahmo rinnastetaan kuolemaan vihjaavaan ikuisen unen allegoriaan, jonka kasvopiirteet kuuluvat menetetylle rakkaalle. Rodenbachin romaani rakentuu vastaavasti kaksoisolennon teeman ympärille. Kuten aiemmin on käynyt ilmi, kaksoisolennon aihetta voi käsitellä fetisoidun kuvan kautta. Kaksoisolennon luominen syntyy minuuden vakauden menetyksen pelosta, mikä ilmenee toistamispaikkona.²⁰³ Mutta inttävä toistaminen outouttaa ja kuolettaa kohteensa. Sisäisiä tiloja heijastava kaksoisolento muuttuu huoneen, rakennusten ja kaupungin kaltaiseksi: kuolemaksi.

5. Johtopäätökset - *Somnus est imago mortis*

Tutkielmani tarkoitus on ollut syventää Fernand Khnopffin maalauksen *I lock my door upon myself* tulkintaa. Yksityiskohta-analyysin kautta löysin teoksen sisällöstä merkityskoodeja, joiden kautta ymmärsin tulkita maalausta symbolina. Aiemmissä tulkinnoissa huomioimatta jäänyt pieni detalji, Hypnoksen pään variantti, johdatti minut kuoleman teemaan.

Olen keskittynyt arvoituksellisen maalauksen symboliseen merkitykseen, jolla viittaa maalauksen välineellistettyyn puoleen. Tavoitteenani on ollut valaista Khnopffin omien salaisten obsessioiden hämärää kenttää. Taiteilijan sisäiset ajatukset - sisäinen mielenmaisema - on luettavissa maalauksen sisätilan kuvauksesta. Taideteos on taiteilijan uni, mentaali kuva, jossa salaperäinen naishahmo on tulkittava taiteilijan kaksoisolentona. Yksityiskohdiltaan ja tematiikaltaan 1800-luvun naisaiheiseen kuvastoon yhdistettävissä oleva teos ei siten ole perinteinen muotokuva tai kirjallisen lähteen kuvitustyö. Teos on erilaisista fragmenteista koostuva henkilökohtainen,

203 Myös Elisabeth Bronfen on käsitellyt fragmentaatioon kuuluvaa kaksoisolennon teemaa Georges Rodenbachin *Bruges-la-Morte* kautta. Kaksoisolento liittyy romaanissa toistamisen teemaan. Toisto korostaa menetystä – kohde on läsnä mutta poissa (Bronfen 1992, 326-327, 336-338).

muiston vaalimiseen tarkoitettu muistoesine.

Maalaus *I lock my door upon myself* on kuvaus kuoletetuista tunteista, salatuista toiveista ja nostalgisista muistoista. Rakkauden tunne, palvonta, särkyneet unelmat ja mielikuvituksessa elävä kaipuu liittyivät Khnopffilla menetettyyn henkilöön, tähän liittyvään muistojen populaatioon ja menneisyyden paikkaan. Edellä mainituilla oli taiteilijalle symbolinen merkitys. Tuonpuoleiseen kurkottava *I lock my door upon myself* kertoo muusan, unelmien ja paratiisin menetyksestä.

Khnopffin maalauksen keskeinen kuoleman teema kiinnittyy *fin-de-sièclen* kuolemakulttiin liittyvään muiston kulttiin. Kuoleman teemaa täydentävät yksityiskohdat luovat teokselle kiinnekohdan englantilaisten prerafaeliittien tuotantoon sekä belgialaiseen aikalaiskirjallisuuteen, joista olen valinnut sopivat ja perustellut vertailukohdat Khnopffin maalaukselle. Monikerroksinen maalaus kertoo ajastaan, mutta ennen kaikkea teos kertoo henkilökohtaista informaatiota: se on taiteilijan oman sisimmän purkautuma.

Olen halunnut tuoda esille aiemmissa teosta *I lock my door upon myself* koskevissa tulkinnoissa niukasti huomioidun näkökulman, nimittäin valokuvan vaikutuksen. Kiinnostuin muun muassa viktoriaanisen ajan *post-mortem* -valokuvien ja Khnopffin maalauksen yhtäläisyyksistä, jota ei aiempi tutkimushistoria käsittele. Kuolemasta muistuttava valokuva liittyy *memento mori*in ja nostalgiaan. Valokuvan taika yhdisti todellisuuden ja mielikuvituksen, mutta samalla sen fragmentaarinen luonne kuoletti kohteensa. Hypnoksen patsas ja sen variantti tekevät erilaisista komponenteista koostuvasta maalauksesta ikuiseen uneen vangitun kuoleman kuvan.

Liitteet:

Liite 1

Christina G. Rossetti, "Who shall deliver me?" from *Poems*, 1876:

WHO SHALL DELIVER ME? (1864)

God strengthen me to bear myself;
That heaviest weight of all to bear,
Inalienable weight of care.

All others are outside myself;
I lock my door and bar them out
The turmoil, tedium, gad-about.

I lock my door upon myself,
And bar them out; but who shall wall
Self from myself, most loathed of all?

If I could once lay down myself,
And start self-purged upon the race
That all must run ! Death runs apace.

If I could set aside myself,
And start with lightened heart upon
The road by all men overgone!

God harden me against myself,
This coward with pathetic voice
Who craves for ease and rest and joys

Myself, arch-traitor to myself;
My hollowest friend, my deadliest foe,
My clog whatever road I go.

Yet One there is can curb myself,
Can roll the strangling load from me
Break off the yoke and set me free.

Liite 2

Tärkeitä tapahtumia, biografiaa:²⁰⁴

1858 Aatelissukuinen Fernand Khnopff syntyy linnassa.

1859-1864 Lapsuus Brügessä. Sisarusten syntymät: veli Georges 1860, sisar Marguerite 1864. Perhe viettää rauhallista aikaa omissa oloissaan.

1864 Muutto Brysseliin. Tästä lähtien Khnopff välttelee paluuta Brüggeen; hän ei halunnut nähdä kaupungin muuttuneen. Joskus pakon edessä hän joutui kuitenkin palaamaan, mutta silloin hän tilasi taksin ja pisti mustat lasit silmilleen, ettei näkisi lapsuuden kaupungissaan tapahtuneita muutoksia.

1864-1865 Asettuminen Brysseliin.

1865 Perhe asuu Brysselissä, mutta viettää kesät Fossetissa (pieni kylä Ardennessa).

1875 Khnopff kirjautuu oikeustieteen laitokselle, mutta käy samalla usein Xavier Melleryn maalausateljeessa. Nuorukaisen kirjallinen maku vakiintuu (mm. Baudelaire ja Flaubert intohimona).

1876 Brysselin Académie des Beaux-Artsissa piirustus- ja maalauskursseja. Khnopff asuu englantilaisten suosimalla asuinalueella.

1877 Syksyllä Pariisiin. Khnopff käy museoissa, salongeissa sekä kirkoissa ja kiinnostuu mm. Rubensista, Rembrandtista, Tizianista ja Ingresistä (ihailee eritoten Delacroixia). Opiskelua Académiessa, samaan aikaan opiskelijoina muun muassa Jean Delville.

1878 Khnopff näkee Pariisin maailmannäyttelyn ja löytää Gustave Moreaun, Edward Burne-Jonesin ja John Everett Millaisin teokset.

1879 Pariisissa oleskelua, Jules Lefèbvren avoimet kurssit ja ateljee Julian.

1880 Pariisiin, kesällä taas Fossettiin.

1881 Max Wallerin perustama aikakauslehti ja taiteilijaryhmä *Jeune Belgique* syntyy. Khnopff solmii yhteistyön puitteissa ystävyksiä muun muassa Jean Delvillen, Maurice Maeterlinckin, Stéphane Mallarmén, Georges Rodenbachin, Dante Gabriel Rossettin ja Emile Verhaerenin kanssa.

1882 Verhaeren mainostaa Khnopffin taidetta Brysselin taidepiireissä (Khnopff osallistuu Brysselissä näyttelyyn, jonka on järjestänyt Cercle artistique et littéraire). Kesä Fossetissa, paljon maisemapiirroksia, tuotteliasta aikaa.

1883 Ensimmäinen symbolistiseksi luonnehdittu maalaus *D'après Flaubert*. Ryhmä *Les XX* alkaa muotoutua. Khnopff on yksi perustajista, lisäksi mukana mm. Paul Dubois ja Théo Van Rysselberghe.

1884 Ensimmäinen vinttistien näyttely, ulkomaisena vieraana mm. Whistler. Yhä enemmän symbolismia teoksissa. Ensimmäinen näyttely Pariisissa. Valokuvaaja Alexandren valokuvataidetta käsittelevä istunto. Tutustuu brysseliläiseen yläluokkaan, tulee suosituksi muotokuvamaalariksi.

1885 Ensimmäiset kontaktit Joséphin Péladaniin.

1886 Riita plagioinnista syyttävän James Ensorin kanssa (kestää koko uran ajan). Vinttistien näyttelyyn kutsuttu mm. Odilon Redon, uusia jäseniä Anna Bosch ja Félicien Rops. Ensimmäinen näyttely Liverpoolissa Englannissa. Verhaeren ylistää Khnopffin taiteen symbolistista luonnetta.

1887 Pariisiin. Marguerite-sisaresta muotokuva, jota Khnopff pitää aina lähellä. *Quelques notes sur l'oeuvre de Fernand Khnopff. 1881-1887* (ensimmäinen taiteilijalle omistettu monografia; Emile Verhaeren painatti kirjan, joka koostui hänen

204 Delevoy et al. 1987 (1979), 495-500.

kirjoittamistaan artikkeleista, jotka olivat ilmestyneet *L'Art Moderne*-lehdessä).

1888 Vanhemmilla Brysselissä, tutustuu yhä enemmän kirjalliseen piiriin. Péladan pyytää tekemään etusivukuvia. Rodenbachin tuotanto inspiroi Khnopffia. Grégoire Le Roi toivoo kirjansa kuvitukseen liittyvää yhteistyötä.

1889 Edward Burne-Jones saa kutsun *Les XX* -näyttelyyn. Khnopff esillä Pariisin maailmannäyttelyn belgialaisella osastolla. Khnopff kiinnostuu valokuvauksesta ja ostaa välineistön (valokuvaa itse ja käyttää valokuvia apuna mutta myös pohjana uusille teoksille). Marguerite poseeraa veljelleen usein. Suurikokoinen pastellityö *Memories* valmistuu. Valokuvien retusointia. Khnopff solmii ensimmäiset kontaktit Englantiin, hänet taivutellaan osallistumaan Lontoon näyttelyyn. Khnopff ystävystyy seuraavien prerafaeliittitaiteilijoiden kanssa: William Holman Hunt, George Frederick Watts, Rossetti²⁰⁵ ja Burne-Jones.

1890 Redon ja Giovanni Segantini vingtistien näyttelyyn. Marguerite menee alkuvuodesta naimisiin ja muuttaa asumaan Liègeen. Münchenissä ensimmäinen näyttely. Ensimmäinen yksityisnäyttely Lontoossa. Khnopff saavuttaa nopean menestyksen Englannissa, jossa on yhä enemmän esillä. Suhteet Englantiin vahvistuvat. Khnopff pitää säännöllisesti näyttelyitä Lontoossa vuosina 1890-1906.

1891 Margueriten tytär syntyy. Brysselissä valokuvanäyttely, jossa reproduktioita muun muassa Burne-Jonesin teoksista ja Walter Cranen kuvituksista. Khnopff viettää pidemmän ajan Englannissa. Tapaamisia ystävien - Burne-jones, Watts, Frederick Leighton, Hunt ja Rossetti²⁰⁶ - kanssa. Khnopff tutustuu englantilaiseen Maquetin perheeseen, joka on muuttanut Brysseliin. Perheen tyttäret Elsie (s.1868), Lily (s.1872) ja Nancy (s.1874) toimivat malleina (Nancy todennäköisesti jo vuoden 1890 puolella). Kaksi Christina Rossettin runon säkeen inspiroimaa teosta valmistuu: *I lock my door upon myself* ja *Who shall deliver me?*. Uutta naisihannetta edustava Elsie runsaine punaisine hiuksineen esiintyy mitä ilmeisimmin näissä teoksissa. Vuosina 1891-1900 Maquetin perheen tyttärien inspiroimia naiskuvia.

1892 Khnopff esitelmöi prerafaeliittien taiteesta määrittäen englantilaisen taiteen luonteenomaisia piirteitä. Esille nousevat Edward Burne-Jonesin taide sekä Dante Gabriel Rossettin elämä ja kohtaaminen Elizabeth Siddalin kanssa.

Liite 3

Karkeasti arvioitua tilastoa koskien Fernand Khnopffin teoksia:

Kuvat vuosina 1886-1891:

- 18 % sisar ihmiskuvauksista
- 77% naisia ihmiskuvauksista
- 57% naisia kaikista kuvista
- 13% Fosset kaikista kuvista
- 23% sisar naiskuvista

Runsaasti muotokuvia 1880-luvulla.

205 Dante Gabriel Rossetti kuoli 1882, joten monografiassa on harhaanjohtavaa tietoa. Rossettilla tarkoitetaan mahdollisesti edesmenneen Dante Gabriel Rossettin sisarta, Christina Rossettia.

206 Ks. Edellinen viite.

Vuodesta 1889 lähtien Brünnen näkymät esiintyvät toistuvasti kuvissa. Vuosina 1890-1892 naiskuvista (jotka eivät ole muotokuvia) noin 75 prosenttia on "Maquetin tyttöjä".

Kuvat vuosina 1890-1891:

- 51% naiskuvia
- 26% Fossetin maisemia
- 100% maisemakuvista kuvaa Fossetin maisemia

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Arasse, Daniel, 1996. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Champs Flammarion.

Ariès, Philippe, 1975. *Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present*. Transl. Patricia M. Ranum. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.

Auerbach, Nina, 1982. *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Barthes, Roland, 1985. *Valoisa huone - La chambre claire - Camera lucida*. Alkuteos *La chambre claire*, 1980. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen ja Leevi Lehto. Kansankulttuuri/Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Jyväskylä: Gummerus.

Beardsley, Monroe C., 1976. *Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History*. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press.

Block, Jane, 1984. *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*. Michigan: Ann Arbor, UMI Research Press.

Boenders, Frans, Catherine de Croës, Hubert Juin, Günter Metken, Gisèle Ollinger-Zinque & Philippe Roberts-Jones (Ed.), 1979. *Fernand Khnopff. 1858-1921. Catalogue de l'exposition: Musée des Arts Décoratifs 10 octobre – 31 décembre 1979, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 18 janvier – 13 avril 1980, Kunsthalle 25 avril – 16 juin 1980*. Paris: Musée des Arts Décoratifs; Bruxelles: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; Hambourg: Kunsthalle. Bruxelles: Lebeer Hossmann.

Boon, Marcus, 2002. *The Road of Excess: A History of Writers on Drugs*. Cambridge: Harvard University Press.

Bronfen, Elisabeth, 1992. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.

Buchwald, Eva, 1996. Taiteilija ja hänen muusansa: luova uudelleensyntyminen Aleksandr Blokin ja Eino Leinon tuotannossa. *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski & Mervi

Kantokorpi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Cassou, Jean, 1979. Concise Encyclopedia of Symbolism. Transl. Susie Saunders. Secaucus, NJ: Chartwell Books, Inc.

Cheney, Liana de Girolami, 1992. Locks, Tresses, and Manes in Pre-Raphaelite and Victorian Paintings. *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature and Music: Comparative and Historical Studies*. Ed. Liana de Girolami Cheney. New York: The Edwin Mellen Press.

Croës, Catherine de & Gisèle Ollinger-Zinque, 1987. Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise. Catalogue de l'exposition: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2 octobre – 6 décembre 1987. Bruxelles: Lebeer Hossmann.

Delevoy, Robert L., 1982. Symbolists and Symbolism. Transl. Barbara Bray, Elizabeth Wrightson and Bernard C. Swift. London: Macmillan London Ltd.

Delevoy, Robert L., Catherine de Croës & Gisèle Ollinger-Zinque, 1987 (1979). Fernand Khnopff. Catalogue de l'oeuvre. Bruxelles: Cosmos Monographies, Lebeer Hossmann, Deuxième édition revue et augmentée.

Dijkstra, Bram, 1986. Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. New York: Oxford University Press.

Dorra, Henri (Ed.), 1995. Symbolist Art Theories: A Critical Anthology. Berkeley: University of California Press.

Draguet, Michel, 2004. Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer. Los Angeles: Getty Publications.

D'Souza, Aruna, (Ed.), 2001. Fragments and Paradoxes: Linda Nochlin's Theories of Art. Self and History: A Tribute to Linda Nochlin. London: Thames & Hudson.

Elovirta, Arja, 1998. Vaikutteet ja intertekstuaalisuus. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. 2. painos. Jyväskylä: Palmenia, Gummerus Kirjapaino Oy.

Faxon, Alicia, 1992. The Magic Mirror in Holman Hunt's *The Lady of Shalott*: It's Development and Meaning. *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature and Music: Comparative and Historical Studies*. Ed. Liana de Girolami Cheney. New York: The Edwin Mellen Press.

Freud, Sigmund, 1969 (1964). Johdatus psykoanalyysiin. (Suomennettu teoksista Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1915–1917, ja Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1932.) Suom. Erkki Puranen. 2. painos (1. painos 1964). Jyväskylä: Gummerus.

Fried, Michael, 1996. Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s. Chicago: The University of Chicago Press.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan, 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, CT: Yale University Press.

Goldwater, Robert, 1979. *Symbolism*. London: Allen Lane.

Guthke, Karl S., 1999. *The Gender of Death: a Cultural History in Art and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hammacher, A. M., 1981. *Phantoms of the Imagination: Fantasy in Art and Literature from Blake to Dali*. Transl. Tony Langham and Plym Peters. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Hirsh, Sharon L., 2004. *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Johannisson, Karin, 1995. *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*. Stockholm: Norstedts Förlag AB.

Jullian, Philippe, 1973. *The Symbolists*. Transl. Mary Anne Stevens. London: Phaidon Press Limited.

Kallio, Rakel, 1998. Tyyli – taiteen näennäinen itsestäänselvyys. *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. 2. painos. Jyväskylä: Palmenia, Gummerus Kirjapaino Oy.

Kelder, Diane, 1986. *The Great Book of Post-Impressionism*. New York: Abbeville Press.

Kern, Stephen, 1996. *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*. London: Reaktion Books.

Konttinen, Riitta, 1999. Viktoriaanisesta taiteesta ja suomalaisten taiteilijoiden suhteesta Englantiin. *Viktorian aika*. Riitta Konttinen, Mikko Mela & Juliet Carey. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja nro 64. Helsinki: Libris Oy.

Kosinski, Dorothy M., 1999. *The Artist and the Camera: Degas to Picasso*. Dallas Museum of Art: Yale University Press.

Kuusamo, Altti, 1996. *Tyylistä tapaan: Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Tampere: Gaudeamus.

Laude, Patrick, 2000. *Belgian Symbolism and Belgium Literary Identity. Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*. Ed. Patrick McGuinness. Exeter, Devon: University of Exeter Press.

Lukkarinen, Ville, 2004. "Paikan henki" puhuttelee maisemamaalaria. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Ville Lukkarinen & Annika Waenerberg. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 965/Taidekoti Kirpilän julkaisuja 3, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden

Seura.

Lundström, Marie-Sofie, 2007. Travelling in a Palimpsest: Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture. Jyväskylä: Gummerus.

Lyytikäinen, Pirjo, 1991. Palimpsestit ja kynnystekstit: Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Makkonen, Anna, 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Marsh, Jan, 1994. Christina Rossetti. A Literary Biography. London: Jonathan Cape.

Marsh, Jan, 1999. Dante Gabriel Rossetti. Painter and Poet. London: Weidenfeld & Nicolson.

McGuinness, Patrick, (Ed.), 2000. Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives. Exeter, Devon: University of Exeter Press.

Michaud, Guy, 1947. La doctrine symboliste (documents). Paris: Nizet.

Mourey, Jean-Pierre, 1996. Philosophies et pratiques du détail: Hegel, Ingres, Sade et quelques autres. Paris: Champ Vallon.

Moxey, Keith, 1994. The Practise of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics, and Art History. Ithaca: Cornell University Press.

Nochlin, Linda, 1994. The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity. London: Thames & Hudson.

Palin, Tutta, 2004. Oireileva miljöömuotokuva. Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Panofsky, Erwin, 1955. Meaning in the Visual Arts. New York: Doubleday Anchor Books.

Paque, Jeannine, 1989. Le Symbolisme Belge. Bruxelles: Éditions Labor.

Passeron, René, 1978. Phaidon Encyclopedia of Surrealism. Transl. John Griffiths. Oxford: Phaidon Press Limited.

Pincus-Witten, Robert, 1976. Occult Symbolism in France. Joséphin Peladan and the Salon de la Rose-Croix. New York: Garland Publishing, Inc.

Preziosi, Donald (Ed.), 1998. The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford & New York: Oxford University Press.

- Rapetti, Rodolphe, 2005. Symbolism. Transl. Deke Dusinberre. Paris: Éditions Flammarion.
- Rheims, Maurice, 1965. L'Art 1900 Ou Le Style Jules Verne. Paris: Arts et Métiers Graphiques.
- Roberts-Jones, Philippe, 1978. Beyond Time And Place. Non-Realist Painting in the Nineteenth Century. Transl. J. A. Underwood. Oxford: Oxford University Press.
- Roberts-Jones, Philippe, 1999 (1994). Bruxelles fin de siècle. Köln: Evergreen, Benedikt Taschen Verlag GmbH.
- Ruby, Jay, 1995. Secure the Shadow. Death and Photography in America. Cambridge MA: The MIT Press.
- Sarajas-Korte, Salme, 1966. Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895. Helsinki: Otava.
- Schmutzler, Robert, 1978. Art Nouveau. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Stewen, Riikka, 1996. Suljetut silmät. *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Kalliokoski & Mervi Kantokorpi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Stubbs, Jeremy, 2000. Between Medicine and Hermeticism: 'The' Unconscious in fin-de-siècle France. *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle: French and European Perspectives*. Ed. Patrick McGuinness. Exeter, Devon: University of Exeter Press.
- Takagi, Yoko, 2002. Japonisme in Fin de Siècle Art in Belgium. Antwerp: Pandora.
- Todorov, Tzvetan, 1982. Theories of the Symbol. Transl. Catherine Porter. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Vovelle, Michel, 1983. La mort et l'Occident: De 1300 à nos jours. Paris: Éditions Gallimard.
- Vuorinen, Jyri, 1997. Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen. Tietolipas 149. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Ziegler, Robert, 2002. Beauty Raises the Dead: Literature and Loss in the Fin de Siècle. Newark: University of Delaware Press.

Sähköiset lähteet

- Burne-Jones, Edward: *King Cophetua and the Beggar Maid* (1884). London: Tate Britain.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-king-cophetua-and-the-beggar-maid-n01771/text-exhibition-catalogue-text> (20.7.2012).

Charania, Sehr, 2006a. Isolation and Hypnotism in Khnopff's *I Lock the Door Upon Myself*. *Victorian Web*.
<<http://www.victorianweb.org/decadence/painting/khnopff/paintings/charania14.html>>
(13.3.2010).

Charania, Sehr, 2006b. Venus: The Embodiment of Love in Edward Burne-Jones' Paintings. *Victorian Web*.
<<http://www.victorianweb.org/painting/bj/paintings/charania.html>>
(9.5.2012).

Cole, Brendan, 2009. Nature and the Ideal in Khnopff's *Avec Verhaeren: Un Ange and Art*, or *The Caresses*. *Art Bulletin*, 91, 3, pp. 325-342, Art Full Text (H.W. Wilson), EBSCOhost.
<<http://web.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/detail?vid=3&hid=8&sid=fcc7b50b-fefe-46d0-8a8a-7195421980ce%40sessionmgr13&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtOGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#db=aft&AN=505253749>> (3.5.2011).

Edwards, Paul, 2000. The photograph in Georges Rodenbach's *Bruges-la-Morte* (1892). *Journal of European Studies*. 30.1 (Mar. 2000). *Literature Resource Center*.
<http://go.galegroup.com.libproxy.helsinki.fi/ps/retrieve.do?sgHitCountType=None&sort=RELEVANCE&inPS=true&prodId=LitRC&userGroupName=uhelsink&tabID=T001&searchId=R1&resultListType=RESULT_LIST&contentSegment=&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=1&contentSet=GALE|A64263051&&docId=GALE|A64263051&docType=GALE&role=LitRC> (29.8.2012).

Fernand Khnopff et Maurice Denis face à la modernité. Document No 7421, 2008, AcaDemon.fr.
<<http://www.academon.fr/db/search?KEYW=khnopff>> (11.8.2012).

Ferruta, Paola, 2008. The Androgyne as a Symbol of the Social Tie from the July Revolution to Fin-de-Siècle France. *Revue Nexilis* Volume 1, Fall 2008. Paola Ferruta, C.I.E.R.A. Paris, M.M.Z. Potsdam.
<<http://www.revuenexilis.org/issue1/Ferruta.pdf>> (11.3.2010).

Frongia, Maria Luisa, 2008. Fernand Khnopff, Bruges e la letteratura franco-belga fra il 1885 e il 1892. *Storia Dell'arte*, 120, pp. 145-161, Art Full Text (H.W. Wilson), EBSCOhost.
<<http://web.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/detail?vid=3&hid=8&sid=19fcf3c3-7f5a-40a5-b012-ecd7e12b1b4d%40sessionmgr12&bdata=JnNpdGU9ZWhvc3QtOGl2ZSZzY29wZT1zaXRl#db=aft&AN=505274172>> (11.3.2010).

Goffin, Joël, 2011. Le secret de Bruges-la-Morte. *bruges-la-morte.net*
<<http://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Le-secret-de-Bruges-la-Morte.pdf>>
(21.8.2012).

Healey, Caroline, 2004. Rossetti's Real Fair Ladies: Lizzie, Fanny, and Jane. *Victorian Web*.

<<http://www.victorianweb.org/painting/dgr/paintings/healey12.html>> (1.7.2012).

Howe, Jeffery. Evocations of the Unconscious in Works by Khnopff. Boston College Website.

<http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/art/khnopff.html> (11.3.2010).

Howe, Jeffery W., 2004. Symbolist Spirituality: Religious Themes on the Art of Fernand Khnopff. *Religion & The Arts*, 8, 4, pp. 415-457, Academic Search Complete, EBSCOhost.

<<http://web.ebscohost.com.libproxy.helsinki.fi/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=4b00561a-10b3-4ec1-b467-a036360034f1%40sessionmgr14&vid=5&hid=9>> (29.3. 2012).

Kaplan, Julius. Khnopff, Fernand. *Grove Art Online*. Oxford: Oxford University Press
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T046456>> (29.3.2012).

Landow, George P., 2005. Fernand Khnopff: *Head for Hypnos*. *Victorian Web*.

<<http://www.victorianweb.org/painting/khnopff/sculpture/7.html>> (20.8.2012).

Landow, George P., 2006. Sir Edward Burne-Jones: *King Cophetua and the Beggar Maid*. *Victorian Web*.

<<http://www.victorianweb.org/painting/bj/paintings/23.html>> (20.8.2012).

Laurent, Béatrice, 2000. The Rossettian Dream. *Victorian Web*.

<<http://www.victorianweb.org/authors/dgr/laurent/laurent5.html>> (10.5.2012).

Levine, Sura, 2005. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Volume 4, Issue 1, Spring 2005.

<<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring05/233-fernand-khnopff>> (30.3.2012).

MacCarthy, Fiona, 2011. Burne-Jones' Pursuit of Love. *Oxford Today*. Volume 23, No 3, Trinity 2011.

<<https://www.oxfordtoday.ox.ac.uk/page.aspx?pid=1133>> (9.5.2012).

Manet, Édouard: *Un Bar aux Folies-Bergère* (1881-1882) Lontoo: Courtauld Institute of Art.

<http://www.courtauldimages.com/image_details.php?image_id=158251> (20.5.2012).

Merritt, Naomi, 2009. "Manet's Mirror and Jeff Wall's Picture for Women: Reflection or Refraction?" *Emaj* (Electronic Melbourne Art Journal), Issue 4, 2009.

<<http://www.melbourneartjournal.unimelb.edu.au/E-MAJ/pdf/issue4/merritt.pdf>> (30.7.2011).

Millais, John Everett: *Ophelia* (1851-1852). London: Tate Britain.

<<http://www2.tate.org.uk/ophelia/>> (5.5.2012).

Millais, John Everett: *Ophelia* (1851-1852). London: Tate Britain. *Subject & Meaning*.

<http://www2.tate.org.uk/ophelia/subject_symbolism.htm> (9.9.2012).

Millais, John Everett: *Ophelia* (1851-1852). London: Tate Britain. *Ophelia's Travels*.
<http://www2.tate.org.uk/ophelia/travels_exhibhistory.htm> (9.9.2012).

Miner, Margaret, 2004. Review: *Debussy and His World*. *Nineteenth-Century French Studies*, Volume 32, Number 3&4, Spring-Summer 2004, pp. 370-372. Project Muse. The University of Nebraska Press.
<http://muse.jhu.edu.libproxy.helsinki.fi/journals/nineteenth_century_french_studies/v032/32.3miner.html> (11.5.2012).

Moller, Kate, 2004. Rossetti, Religion, and Women: Spirituality Through Feminine Beauty. *Victorian Web*.
<<http://www.victorianweb.org/authors/dgr/moller12.html>> (9.5.2012).

Osborne, Victoria Jean, 2009. *A British Symbolist in Pre-Raphaelite Circles: Edward Robert Hughes RWS (1851-1914)*. Birmingham: Victoria Jean Osborne/ E-thesis, University of Birmingham Research Archive e-theses.
<http://etheses.bham.ac.uk/1465/1/Osborne10MPhil_A1b.pdf> (8.9.2012).

Parschikov, Alexei, 2005. At the Altar of Hypnos. *Herald of Europe*, Issue N2, 2004-2009, The Magazine of European Culture Politics and Development.
<<http://www.heraldofeurope.co.uk/Article.aspx?ArticleID=2092545985>> (15.3.2012).

Pudles, Lynne, 1992. Fernand Khnopff, Georges Rodenbach and Bruges, the Dead City. *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 4 (Dec., 1992), pp. 637-654, JSTOR, College Art Association.
<<http://www.jstor.org.libproxy.helsinki.fi/stable/pdfplus/3045915.pdf?acceptTC=true>> (6.5.2011).

Ross, Alex, 1998. On n'a que soi: Introspection and Self-Absorption as Themes in the Art of Fernand Khnopff. *The Canadian Journal of Netherlandic Studies*. Issue XIX ii, 1998, University of Toronto.
<http://www.caans-acaen.ca/Journal/issues_online/Issue_XIX_ii_1998/ROSS.pdf> (3.4.2012).

Rossetti, Dante Gabriel: *Beata Beatrix* (n.1862-1870). London: Tate Britain.
<<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279/text-summary>> (20.7.2012).

Rossetti, Dante Gabriel: *Beata Beatrix* (1871-72). Chicago: Charles L. Hutchinson Collection. Chicago Art Institute.
<<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/16551>> (3.5.2012).

Rossetti, Dante Gabriel: *How They Met Themselves* (1860). Cambridge: Fitzwilliam Museum.
<<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/dept/pdp/opac/cataloguedetail.html?&preref=13361&function=xslt&limit=10#1>> (9.5.2012).

Kuvaliitteet



Kuva 1. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Öljymaalauk (lasi päällä), 72x140cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



Kuva 2. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Yksityiskohta: pieni pää.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



Kuva 3. Fernand Khnopff: *Solitude* (triptyykin *L'Isolement* keskipannoo), 1890-1891. Pastelli ja lakka kankaalle, 150x43cm.
Boenders et al. 1979, 127.



Kuva 4. Fernand Khnopff: *Solitude*, 1891. Retusoitu valokuva (toteutettu yhteistyössä valokuvaaja Alexandren kanssa), 32x12,4cm.
Boenders et al. 1979, 136.



Kuva 5. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Yksityiskohta: Hypnos-patsas.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



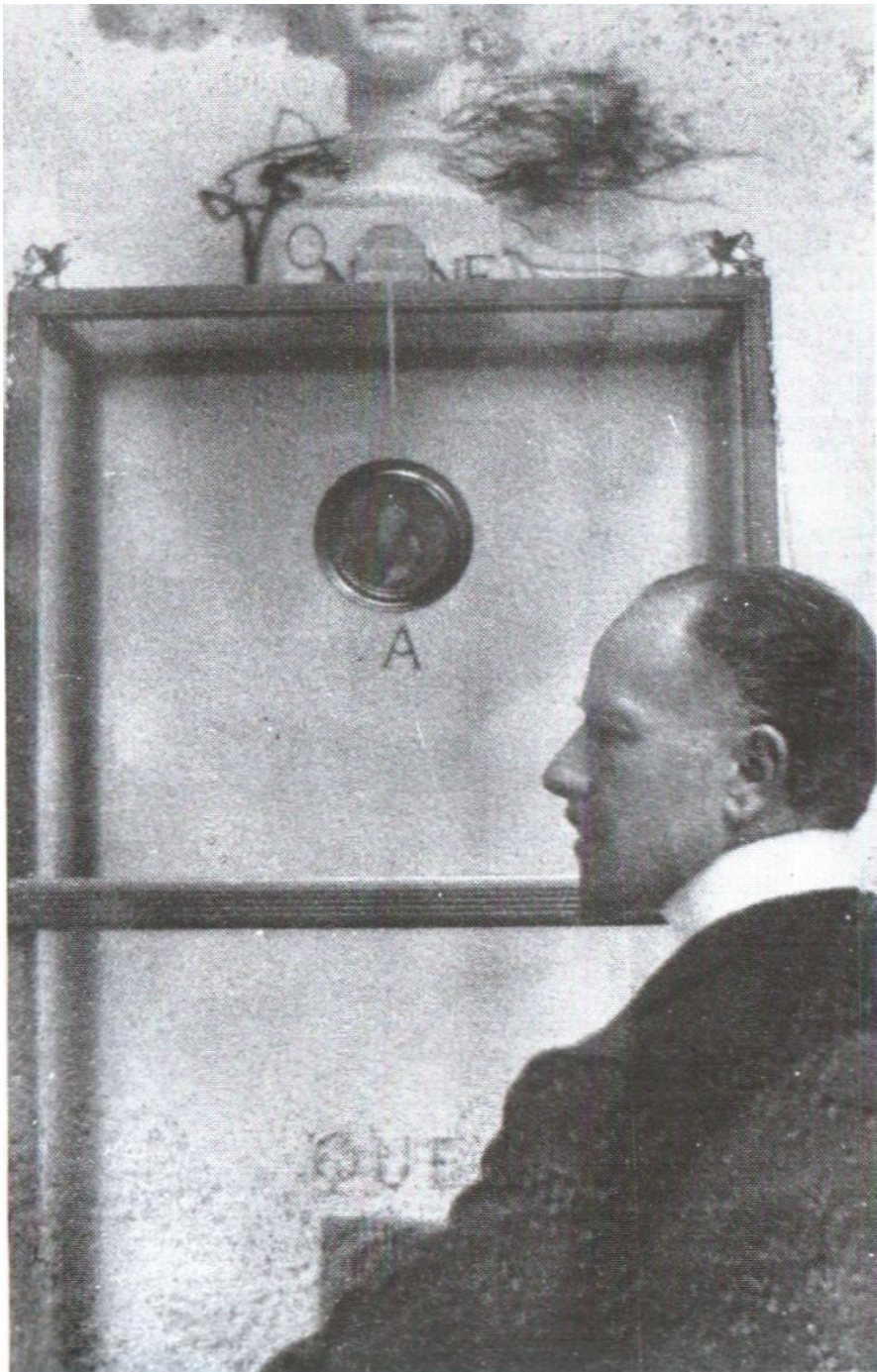
Kuva 6. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Yksityiskohta: riipus.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



Kuva 7. Fernand Khnopff: *Près de la mer*, 1890. Värikynä paperille, 17x44,5cm.
Boenders et al.1979, 122.



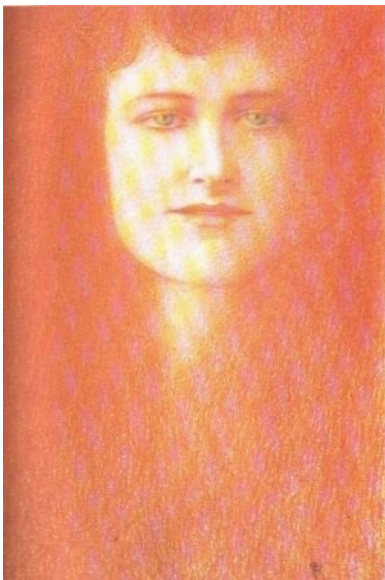
Kuva 8. Fernand Khnopff: *Avec Grégoire Le Roi. Mon coeur pleure d'autrefois*, 1889. Värikynä ja valkoiset korostukset paperille, 25x14,2cm.
Boenders et al. 1979, 119.



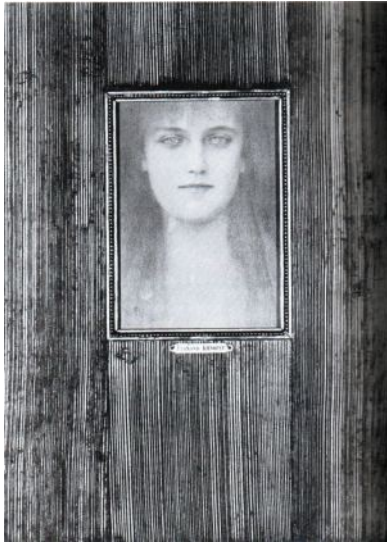
Kuva 9. *On ne a que soi.* Hypnos-alttari ja Fernand Khnopff (valokuva).
Boenders et al. 1979, 97.



Kuva 10. Fernand Khnopff: *Who shall deliver me?*, 1891. Värikynä paperille, 22x13cm.
Boenders et al. 1979, 136.



Kuva 11. Fernand Khnopff: *Etude de femme*, n.1890-1892. Punaliitu ja siniset korostuksen paperille.
20,5x14,5cm.
Boenders et al. 1979, 58.



Kuva 12. Fernand Khnopff: *Etude de femme*, n.1890-1892. Punaliitu ja siniset korostukset paperille, 18x13cm.
Boenders et al. 1979, 126.



Kuva 13. Fernand Khnopff: Autoportrait, 1890. Piirros.
Delevoy et al. 1987 (1979), 253.



Kuva 14. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Yksityiskohta: kasvojen rinnastaminen.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



Kuva 15. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891 . Yksityiskohta: unikko.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



Kuva 16. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Yksityiskohta: maisema.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



Kuva 17. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Yksityiskohta: melankolia.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



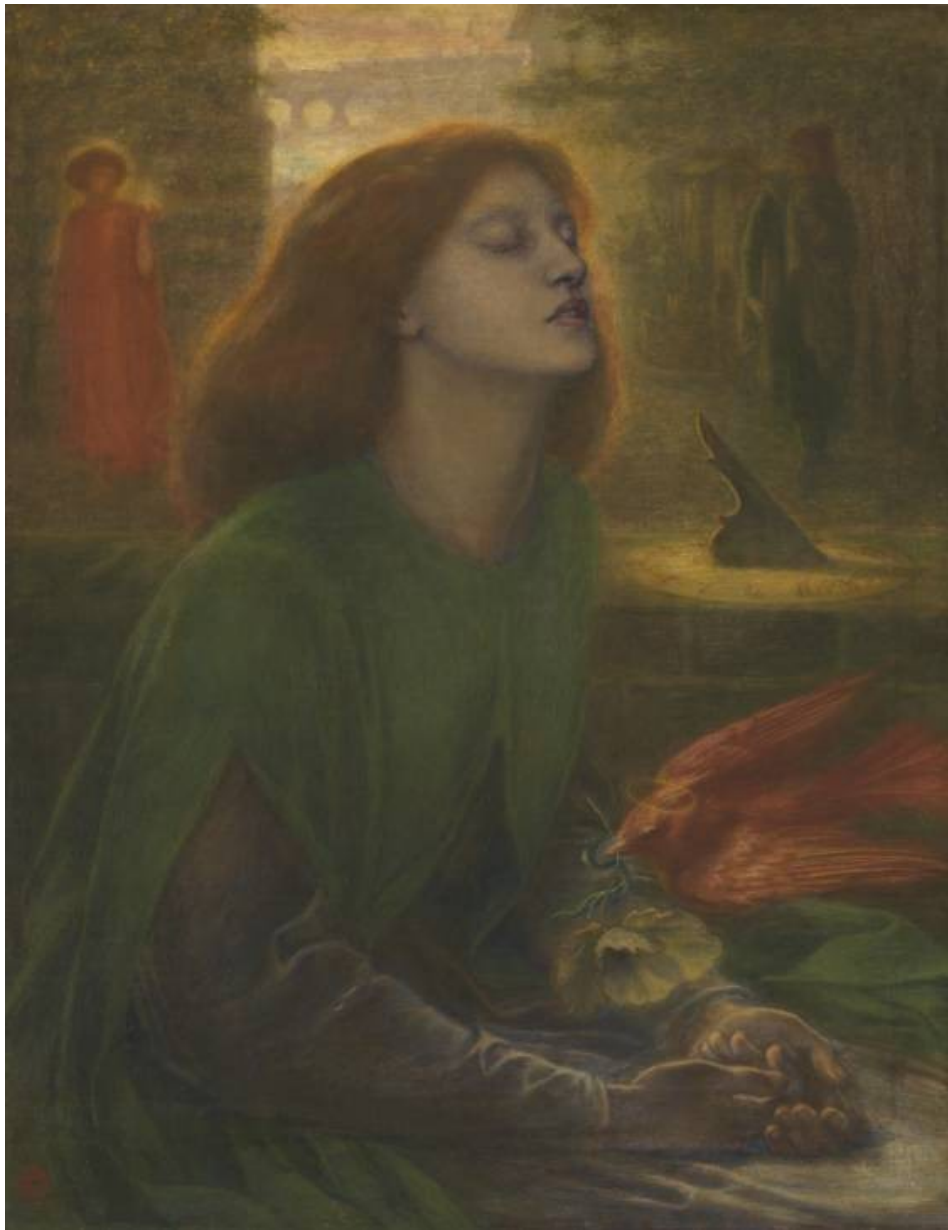
Kuva 18. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Yksityiskohta: sormus.
(Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



Kuva 19. Jean Auguste Dominique Ingres: *Le Bain turc*, 1862. Öljy kankaalle, 108x110cm. Louvre, Pariisi.
Mourey 1996, 89.



Kuva 20. Fernand Khnopff: *Portrait de Marguerite Khnopff*, 1887. Öljy kankaalle (kiinnitetty puulle), 96x74,5cm.
Boenders et al. 1979, 106.



Kuva 21. Dante Gabriel Rossetti: *Beata Beatrix*, n.1862-1870. Muste, kynä ja sivellin, 86,4x66cm. Tate Britain -museon [www-sivut](http://www.tate.org.uk).



Kuva 22. Dante Gabriel Rossetti: *Elizabeth Rossetti*. n.1861, päällemaalattu valokuva. Walters Art Gallery, Baltimore. Bronfen 1992, 175.



Kuva 23. Dante Gabriel Rossetti: *How They Met Themselves*, 1860. Muste, kynä ja sivellin, 27x21,3cm. Fitzwilliam-museon [www-sivut](http://www.fitzwilliammuseum.org).



Kuva 24. Dante Gabriel Rossetti: Beata Beatrix, 1871-1872. Öljy kankaalle, 87,5x69,3cm (predella 26,5x69,2cm). Charles L. Hutchinson Collection. Chicagon taideinstituutin [www-sivut](http://www.sivut).



Kuva 25. Edward Burne-Jones: *King Cophetua and the Beggar Maid*, 1884. Öljy kankaalle, 293,4x135,9cm.
Tate Britain -museon [www-sivut](http://www.sivut).



Kuva 26. Fernand Khnopff: *Une étude du femme* (omistuskirjoitus: *To Sir Edward Burne-Jones from Fernand Khnopff*), 1896. Lyijykynä ja valkoiset korostukset paperille, 23x15cm. Boenders et al. 1979, 156.



Kuva 27. Edward Burne-Jones: *Head of a Mermaid* (Study of the mermaid's head for 'The Depths of the Sea'), 1886. Lyijykynäpiirros. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight. Auerbach 1982, 6.



Kuva 28. John Everett Millais: *Ophelia*, 1851-1852. Öljy kankaalle, 76,2x111,8cm. Tate Britain -museon [www-sivut](http://www.tate.org.uk).



Kuva 29. John Everett Millais: *Ophelia*, 1851-1852. Yksityiskohta. Tate Britain -museon [www-sivut](http://www.tate.org.uk).



Kuva 30. Fernand Khnopff: *I lock my door upon myself*, 1891. Yksityiskohta: tunnistamaton kukka. (Kuva: Anja Lehtovuori 2009)



Kuva 31. *Postmortem photograph of unknown child in chair*, n.1880-1890. Ruby 1995, 73.



Kuva 32. *Postmortem photograph of an unidentified child with eyes painted open*, n.1870-1890.
Ruby 1995, 73.



Kuva 33. *Photograph of unidentified deceased woman in parlor chair*, n.1880-1900.
Ruby 1995, 160.



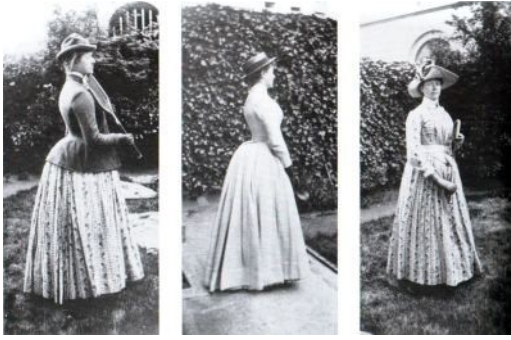
Kuva 34. Édouard Manet: *Un Bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882. Öljy kankaalle, 96×130cm. Courtauldin taideinstituutin [www-sivut](http://www.sivut).



Kuva 35. Fernand Khnopffin ottamia valokuvia Marguerite Khnopffista, 1900. Boenders et al. 1979, 172.



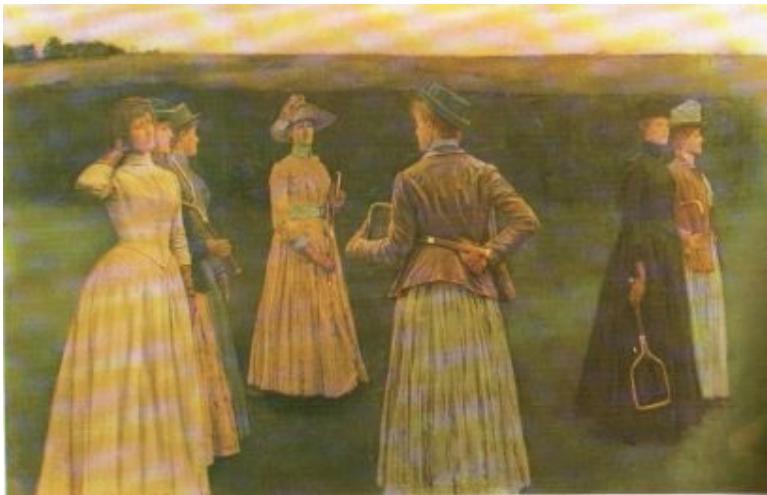
Kuva 36. Fernand Khnopffin ottamia valokuvia Marguerite Khnopffista, 1900. Boenders et al. 1979, 170.



Kuva 37. Fernand Khnopffin ottamia valokuvia Marguerite Khnopffista. Boenders et al. 1979, 114.



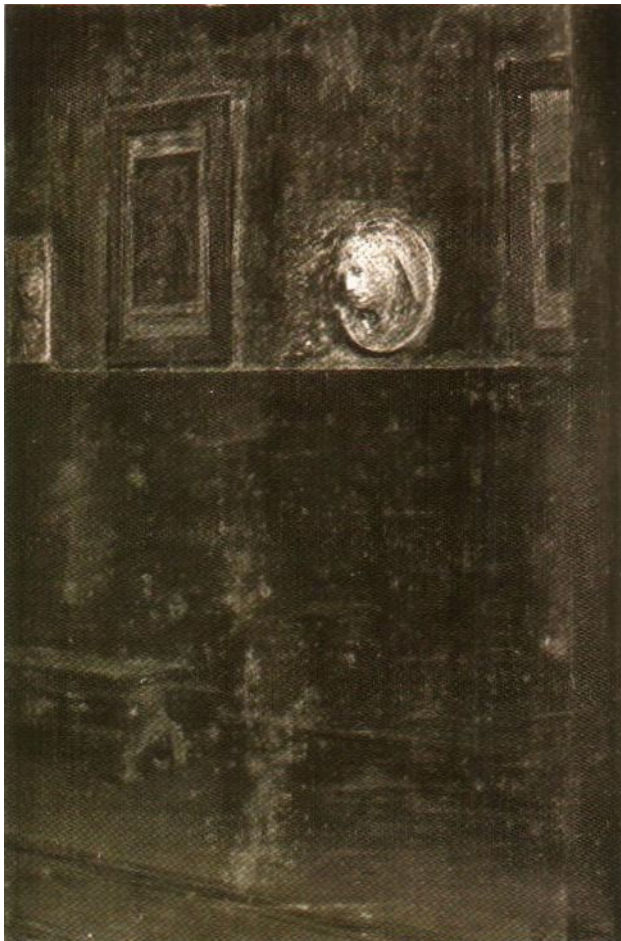
Kuva 38. Fernand Khnopff: harjoitelma (*Memories*), 1888. Lyijykynä paperille 16,5x9,7cm (vasen kuva). Fernand Khnopff: harjoitelma (*Memories*), 1888. Tussi paperille 20,6x10cm (oikea kuva). Boenders et al. 1979, 112.



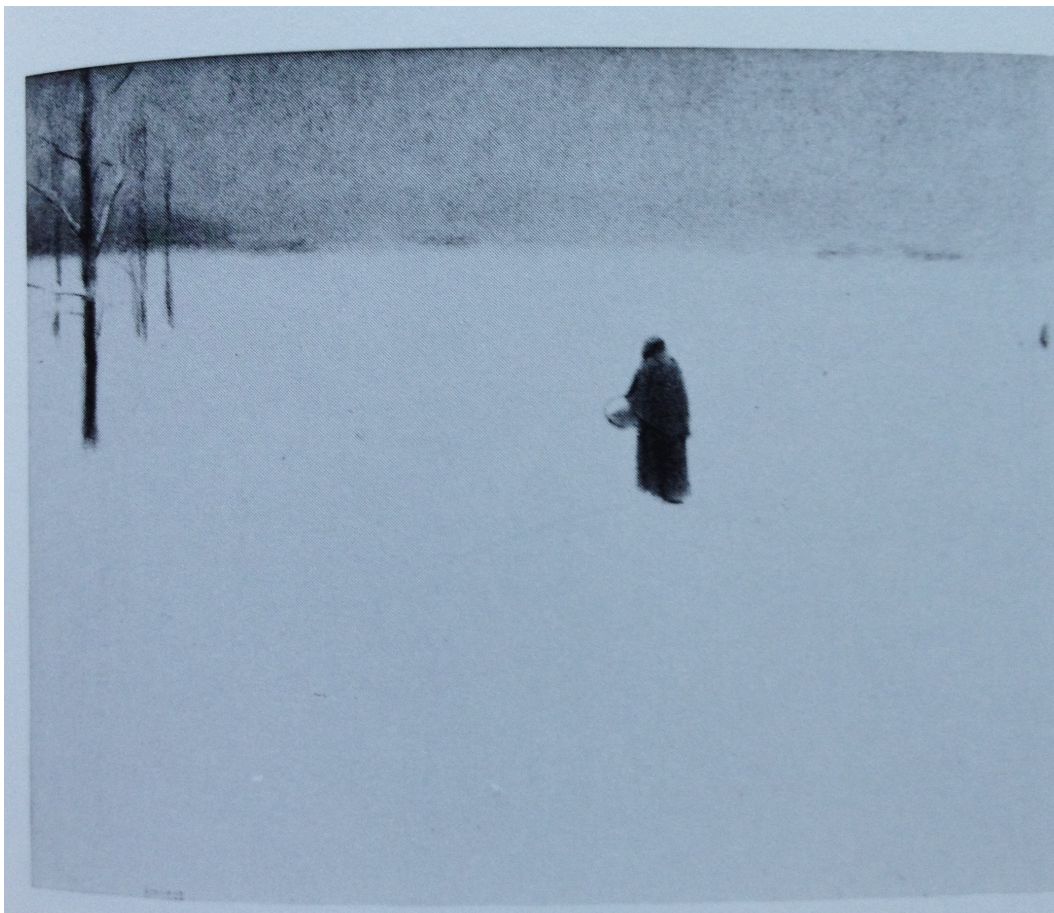
Kuva 39. Fernand Khnopff: *Memories*, 1889. Pastelli paperille, kiinnitetty kankaalle. 127x200cm. Boenders et al. 1979, 56.



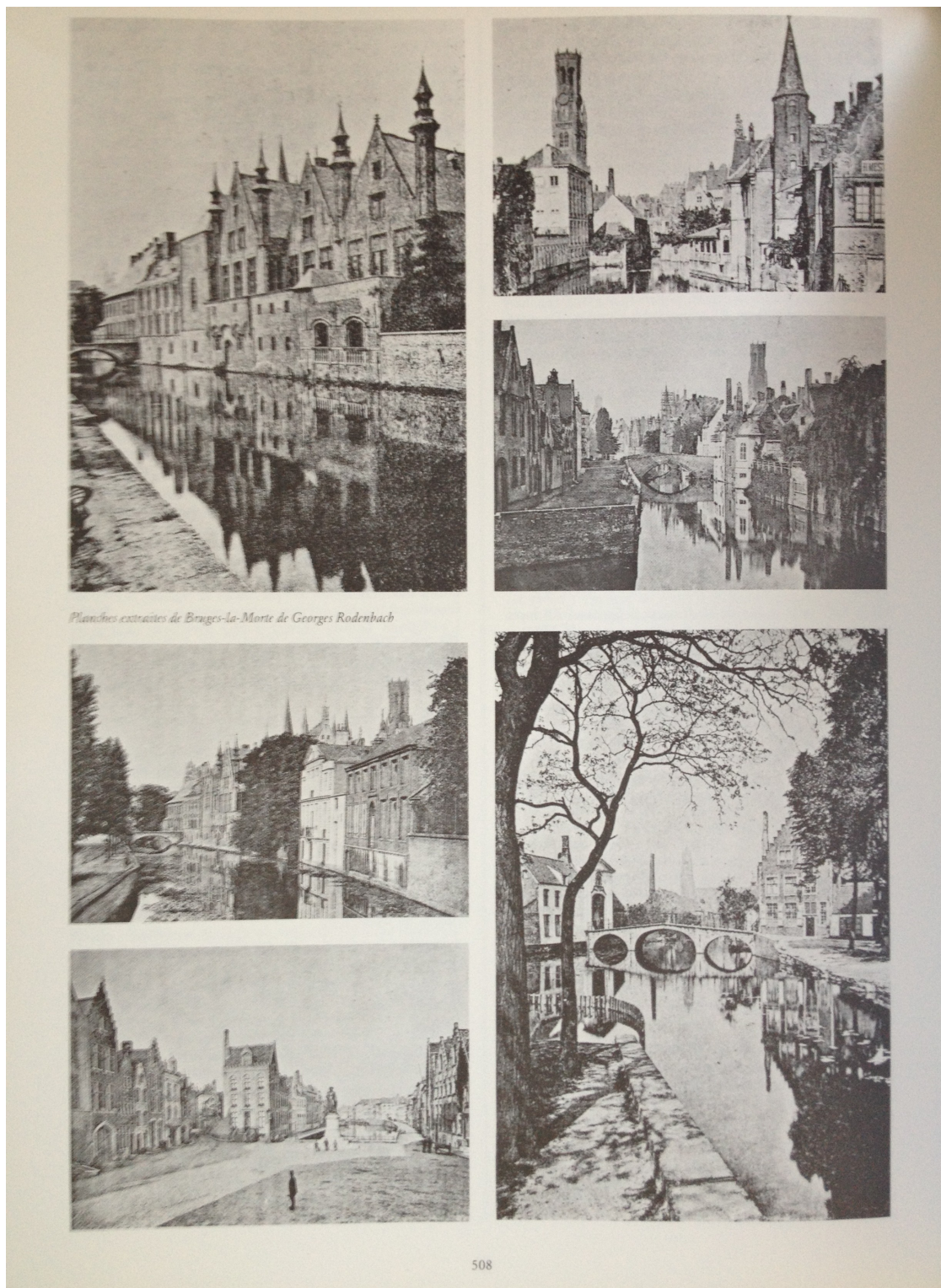
Kuva 40. Fernand Khnopff: *Du silence*, 1890. Pastelli paperille, 85x41,5cm (vasen kuva). Fernand Khnopffin ottama valokuva Marguerite Khnopffista, n.1890 (oikea kuva). Boenders et al. 1979, 123.



Kuva 41. Xavier Mellery: *Antechamber with Mask*, n.1890-1900. Öljy kankaalle, 48x32,5cm. Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bryssel. Rapetti 2005, 66.



Kuva 42. Fernand Khnopff: *La vieille en hiver*, n.1916. Hiili ja värikynä paperille, 24,5x30cm. Delevoy et al. 1987 (1979), 483.



Kuva 43. Poimintoja Georges Rodenbachin romaanin *Bruges-la-Morte* kuvalaatoista. Delevoy et al. 1987 (1979), 508.



Kuva 44. Fernand Khnopff: *Bruges-la-Morte* (kansikuvitus Georges Rodenbachin romaania varten), 1892.
Boenders et al. 1979, 46.



Kuva 45. Fernand Khnopff: *Avec Georges Rodenbach. Une ville morte*, 1889. Pastelli ja muste paperille, 26x16cm.
Boenders et al. 1979, 118.